PRINCIPES
DU
CLAVECIN

PAR

Mr. MARPOURG.

AVEC VINGT PLANCHES.



A BERLIN
Chez HAUDE et SPENER,
Libraires de la Cour & de l'Académie Royale.
MDCCLVI.

A MONSIEUR
DE CASTAING.

MONSIEUR,

Vous préſenter cet ouvrage, c'eſt vous rendre compte de la manière dont j'ai employé la meilleure partie de mon tems depuis mon départ de la France. Et comment ne le ferois-je pas, après l'intérêt gracieux que vous avez toûjours pris à tout ce qui pouvoit regarder les progrès de mon art, & après

toutes les bontés & les politesses dont vous m'avez comblé pendant mon séjour chez vous? Vous avez daigné, Monsieur, faire l'accueil le plus favorable à ma Muse lorsqu'elle ne faisoit que naître. Il est bien juste qu'elle vienne Vous offrir de ses fruits dans un âge plus mûr; heureux s'ils ont le bonheur de vous agréer!

Je ne cesserai d'être toute ma vie avec des sentimens d'une vive reconnoissance & d'une parfaite considération,

MONSIEUR,

à Berlin
le 1. Octobr.
1755.

Votre-très humble & très-obéissant serviteur,
MARPOURG.

PRE-



PREFACE.

Ce Traité du clavecin que je donne au public, eſt non-ſeulement fondé ſur la bonne méthode que l'on ſuit par-tout aujourdhui; mais il eſt encore plus complet, quant aux matières qui y ſont traitées, qu'aucun de ceux qui ont paru juſqu'ici. Il y a des gens qui ne ſe contentent pas d'une connoiſſance ſuperficielle des choſes, comme il y en a beaucoup qui ne ſont pas toûjours à portée d'avoir un bon maître, ou qui ne le peuvent avoir pendant un tems ſuffiſant. C'eſt pour rendre ſervice aux uns comme aux autres que j'ai pris la peine de compoſer cet ouvrage.

On trouvera l'article des Agrémens *traité d'une manière tout-à-fait nouvelle. Je les ai ramenés aux figures de compoſition dont ils tirent leur origine. Cette réduction des agrémens pourra faire plaiſir à ceux qui n'aiment pas à apprendre machi-*

nalement, & qui veulent qu'on leur rende raison de tout.

Dans l'article de la position des doigts, *j'ai eu soin d'en donner des règles, non pas selon la commodité de mes doigts en particulier, mais selon la commodité de toutes les mains en général.*

Il m'arrivera peut-être quelquefois de m'écarter des idées communes, & peut-être aussi de celles de quelques hommes célébres. Mais comme ils peuvent avoir leurs raisons pour n'être pas de mon sentiment, j'ai aussi les miennes pour n'être point du leur. Cela ne m'empéchera pas toutes fois d'honorer toûjours leurs mérites.

On trouvera sûrement dans cet ouvrage plusieurs fautes contre la langue françoise. J'en demande grace aux François. Seroient-ils moins disposés à pardonner à celui qui écrit qu'à celui qui parle? Ils sont trop polis pour ne pas accorder à un étranger la même indulgence à ces deux égards.



TABLE DES CHAPITRES.

Chap.

TABLE DES CHAPITRES.

PRIN-



PRINCIPES
DU
CLAVECIN.



CHAPITRE PREMIER.
Du Maître, de l'Inſtrument, du Tempérament du Clavecin, de la Poſition du Corps & de la Main.



§. I

Tel Maître excelle à jouër du Clavecin, qui n'eſt pas en état de faire part de ſon talent à un autre. Trop impatient pour conduire ſon éleve de dégre en dégré, il commence par où un autre finit: Il voudroit qu'il fût déjà auſſi habile que lui. Les pièces les plus travaillées du compoſiteur à la mode, voilà par où il prépare ſon écolier,

à jouër avec le tems un Menuët. Avant que de lui avoir formé la main, il prétend lui former le goût. Il entasse règle sur règle; & si l'écolier ne le comprend pas, cela n'est pas étonnant, puisqu'il ne se comprend pas souvent lui-même. Choisissez donc un maître qui ait la réputation de bien enseigner. Ce n'est pas la main du Maître qui forme celle del'écolier, c'est sa bonne méthode; & tel fait souvent les éléves les plus habiles, qui n'a pas les doigts assez déliés, pour joüer rondement les Vendangeuses. Il est certain, que c'est un grand avantage, que d'avoir un maître qui réünisse dans un dégré supérieur les deux qualités de bien jouër & de bien enseigner. Mais il est rare de le trouver par tout.

§. 2.

Plus on commencera de bonne heure à joüer du Clavecin, plus on sera sûr d'y faire des progrès, quoique l'expérience enseigne quelquefois le contraire, & que beaucoup de personnes qui ont commencé tard soient devenuës habiles, tandis que d'autres qui s'y sont pris dès leur plus tendre enfance, sont restées en arrière. Cependant avant l'âge de six à sept ans, on n'est guères en droit de se promettre des succès de son éléve.

§. 3.

En Allemagne on se sert communément du *Clavicorde* pour l'usage de' la première jeunesse. En d'autres pays c'est l'Epinette qui tient lieu de cet instrument. Cette Epinette ne doit avoir le Clavier ni trop dur ni trop mou. Cela fait forcer les mains aux jeunes personnes; les nerfs prennent un mauvais plis par les contorsions que les mains sont obligées de faire; ceci les empêche d'acquérir un jeu rond & net. L'éléve contracte un jeu traînant & pésant; c'est toûjours comme s'il avoit de la glu aux doigts.

§. 4.

Il faut encore que les touches soient toûjours emplumées également, & que l'instrument soit bien d'accord, non seulement dans les tons les plus usités, mais encore dans tous les autres. Car je ne saurois m'imaginer qu'un bon musicien puisse appeller cela *être d'accord*, quand les *accords parfaits majeurs* de *si*, de *fa**, d'*ut**, & de *la^b-mol*, & les *accords parfaits mineurs* de *fa*, de *si^b-mol*, & *de mi^b-mol* font

ſont un autre effet ſur l'oreille, que les accords parfaits majeurs ou mineurs des autres tons. Qu'on ne me diſe pas, que l'on ne compoſe ou que l'on ne jouë guères dans cés ſortes de tons. S'en ſert-on moins en compoſant dans un autre ton? N'a-t-on qu'une ſeule modulation à parcourir? N'eſt-on pas obligé d'émployer à tout inſtant l'un ou l'autre de ces intervalles ſi mal tempérés? Mais, dit-on, il eſt bon, que les Tierces ſe diſtinguent, que les unes ſoient plus fortes que les autres; que c'eſt par le moyen de cette différence, que le muſicien eſt en état d'agir plus ou moins fortement ſur l'ame. Il me ſemble toûjours, que c'eſt une muſique très mince que celle qui ne doit ſon mérite qu'au petit marteau de l'accordeur. Celui-ci n'a qu'à ſe tromper dans ſa partition, la muſique fera-t-elle alors l'effet que le muſicien s'en promettoit? Si le génie du muſicien n'eſt pas ſécouru par l'harmonie & la mélodie, pour produire toutes ſortes de mouvemens dans l'eſprit de l'auditeur, il court grand risque de ne rien faire. Pour faire qu'une harmonie agrée à l'eſprit, il faut qu'elle commence par plaire à l'oreille. J'ai ſouvent remarqué, que telle piéce compoſée en *la majeur* plaiſoit aſſez, tant que l'harmonie ne parcouroit que les tons bien tempérès. Mais ce n'étoit plus la même choſe, quand la modulation ſe détournoit vers le ton de *mi*, & que le *diéze* de *re* paroiſſoit; encore pis, quand on paſſoit dans le ton d'*ut* mineur*, où l'harmonie déteſtable de l'accord parfait majeur de *ſol** ne laiſſoit pas d'écorcher l'oreille de pluſieurs muſiciens même.

Il eſt donc de conſéquence, *d'égaliſer* la proportion des intervalles dans l'accord du Clavecin, & pour le faire, il faut: 1) que toute *Tierce majeure* ſoit un peu plus *forte* qu'elle ne doit l'être, c'eſt à dire, un peu *au-deſſus de ſa juſteſſe*, & 2) que toute *Quinte* ſoit un peu plus *foible* quelle ne doit l'être, c'eſt à dire, un peu *au-deſſous de ſa juſteſſe.* Pour les autres intervalles, ils ſeront tous bons, quand ces deux-là le ſeront. Que *l'Octave* doive être *juſte* par-tout, cela s'entend de ſoi-même. Voici un modéle pour accorder un Clavecin de cette manière, fondé ſur le ſyſtème du célébre Mr. *Sorge*, auſſi bon Harmoniſte qu'habile Mathématicien. Je commencerai par le ton d'*ut*.

Premier Procès.

Ut ut, Octave qu'il faut mettre juste.

Ut mi, Tierce majeure qu'il faut mettre un peu forte.

*Mi sol**, Tierce majeure qui doit avoir la même proportion que la précédente.

La^{b} ut Tierce majeure. *L'ut* étant deja accordé, c'est au *la b-mol* qu'il faut donner toute son attention, pour que la Tierce que ces deux intervalles forment, soit à l'égalité des Tierces précédentes.

Accordez les Octaves de *mi* & *sol**

Les deux intervalles de *mi & sol** servant de base pour tout ce qui va suivre, il ne faut pas les déranger, quand ils sont une fois tempérés comme il faut.

Second Procès.

ut	*sol*	Quintes qu'il faut toutes affoiblir de sorte que le *mi* précédent puisse se soutenir.
sol	*re*	
re	*la*	
la	*mi*	

Accordez l'Octave de *sol re* & *la*.

Trosième Procès.

mi	*si*	Quintes que l'on accorde en les affoiblissant tant soit peu, de façon que le *sol** déjà tempéré puisse se soutenir.
si	*fa**	
*fa**	*ut**	
*ut**	*sol**	

Accordez l'Octave de *si fa* * & d'*ut* *

Quatrième Procès.

la^{b}	*mi^{b}*	Quintes à l'égard desquelles on en use comme des précédentes, pour conserver *l'ut* déjà accordé.
mi^{b}	*si^{b}*	
si^{b}	*fa*	
fa	*ut*	

Accordez l'Octave de *mi^{b} si^{b}* & de *fa*.

Exami-

Examinez à préſent les accords parfaits majeurs de tous les douze tons l'un après l'autre de la manière qui ſuit:

ut	*mi*	*ſol*	*ut*
*ut**	*mi**	*ſol**	*ut**
re	*fa**	*la*	*re**
mi^b	*ſol*	*ſi*^{b}	*mi*^{b}
mi	*ſol**	*ſi*	*mi*
fa	*la*	*ut*	*fa*
*fa**	*la**	*ut**	*fa**
ſol	*ſi*	*re*	*ſol*
la^b	*ut*	*mi*^{b}	*la*^{b}
la	*ut**	*mi*	*la*
ſi^b	*re*	*fa*	*ſi*^{b}
ſi	*re**	*fa**	*ſi*

Si ces accords majeurs ſont bons, les mineurs le ſeront auſſi, & vous n'avez qu'à continuër d'accorder le reſte des Octaves.

Cependant comme il y a peut être des perſonnes qui auront de la peine à s'accommoder de cette nouvelle manière d'accorder le Clavecin fondée ſur *l'égalité du tempérament*, je vais encore rapporter la meilleure des *partitions inégales* qui ſoient en uſage. Elle conſiſte à n'affoiblir que les ſept premières Quintes en commençant par *fa*, & à rendre les cinq autres un peu plus juſtes ou plutôt moins foibles. Si tous les accords ne deviennent pas également bons, ils deviennent du moins tolérables. On verra par la table ſuivante comment il faut s'y prendre pour accorder de cette façon.

fa fa, Octave qu'il faut mettre juſte.

1) *fa ut*, Quinte qu'il faut mettre foible.

ut ut, juſte.

2) *ut ſol*, foible.

ſol ſol, juſte.

 3) *ſol*

3) *ſol re*, foible.
re re, juſte.
4) *re la*, foible.
la la, juſte.

Pour voir ſi les Quintes ſont aſſez foibles, ou ſi elles ne le ſont pas aſſez, on en peut faire la preuve au moyen des Quartes ſupérieures & inférieures. P. e. pour eſſayer la Quinte *ut fa*, on double ou la note *ut*, en ſonnant à la fois *ut fa ut*, ou la note *fa*, en faiſant entendre en même tems les trois notes *fa ut fa*.

La *preuve* de la première Tierce *la* ſe fait par l'accord de *fa la ut fa*.

5) *la mi*, foible.
mi mi, juſte.
preuve de la ſeconde Tierce *mi* par l'accord *ut mi ſol ut*.

6) *mi ſi*, foible.
ſi ſi, juſte.
preuve de *ſi* par l'accord *ſol ſi re ſol*.

7) *ſi fa**, foible.
*fa** *fa**, juſte.
preuve de *fa** par l'accord *re fa** *la re*.

8) *fa** *ut**, moins foible.
*ut** *ut**, juſte.
preuve d'ut* par l'accord *la ut** *mi la*.

9) *ut** *ſol**, moins foible.
*ſol** *ſol**, juſte.
preuve de *ſol** par l'accord *mi ſol** *ſi mi*.

10) *la*

10) *la*^{b} *mi*^{b}, moins foible.
mi^{b} *mi*^{b}, juſte.
preuves par les accords
ſi *re** *fa** *ſi*
&
la^{b} *ut* *mi*^{b} *la*^{b}

11) *mi*^{b} *ſi*^{b}, moins foible.
ſi^{b} *ſi*^{b}, juſte.
preuves par les accords
fa* *la** *ut** *fa**
&
mi^{b} *ſol* *ſi*^{b} *mi*^{b}

12) *ſi*^{b} *fa*, moins foible.
fa *fa*, juſte.
preuves par les accords.
re^{b} *fa* *la*^{b} *re*^{b}
&
ſi^{b} *re* *fa* *ſi*^{b}

§. 5.

Afin d'avoir les mains libres, il ne faut pas ſeulement être aſſis de façon que le milieu du corps réponde à celui du Clavier; il faut encore que l'on ſe tienne à une diſtance raiſonnable du Clavier, ni trop proche ni trop loin, ni trop haut ni trop bas, les doigts courbés, les coudes & les poignets de niveau, les piés par terre ou ſur une eſpèce de banc pour les enfans; evitant de plus tout air gêné, afin de joindre la bonne grace à la commodité.

§. 6.

Aïant poſé la main ſur le Clavier, il faut toûjours garder la même hauteur à la quelle elle ſe trouve vis-à-vis des touches, ſans la lever, ſans trop appuyer ſur les touches, ou ſans paſſer trop légère-

ment

ment par dessus. Il arrive souvent aux jeunes personnes d'outrer un peu trop la main pour faire un tremblement. C'est au maître de leur faire perdre cette mauvaise habitude. Il faut toûjours que la main agisse par sa force naturelle. A propos du tremblement, il est bon de le faire au commencement un peu lentement, afinque le battement devienne égal & que l'on ne contracte pas l'habitude de *chévroter*. La vitesse s'acquiert par l'exercice & avec le tems. Mais il vaut toûjours mieux faire le tremblement moins vîte & égal, que de le faire trop vîte & inégal.

§. 7.

Il faut s'accoûtumer à trouver facilement les touches, pour ne pas être obligé d'ôter à tout instant les yeux de dessus le livre, pour chercher un *ut* ou *re* sur le Clavier. Mais on fera bien, de ne faire étudier un jeune commençant sur le livre qu'au bout d'une couple de mois, quand il saura déjà quelques pièces & que sa main commencera à être un peu plus sûre. Il y a encore assez de tems pour apprendre à joüer sur le livre. Un ou deux mois de plus n'y feront rien. Il est encore bon de faire exercer chaque main separément, avantque de les faire apprendre ensemble.

§. 8.

Il ne faut jamais se hâter en joüant, afin de ne se pas brouiller dans la mesure & par là ne pas déranger en même tems la position des doigts. Il vaut toûjours mieux pêcher par trop de lenteur que par trop de vitesse. Je parle d'un commençant.

§. 9.

Il faut avoir soin d'exercer indistinctement tous les cinq doigts de chaque main, sans en exclure le pouce ni le petit doigt. Et l'on peut sûrement croire, que le maître qui n'en sait pas faire usage, n'entend pas son mêtier, & qu'il gâte son éléve. Tous ceux qui ont jamais joüi de la réputation de grands exécuteurs, se sont servi indifféremment de tous les cinq doigts, & si l'on en a jamais eu besoin, c'est assûrément dans les pièces d'aujourdhui.

§. 10.

Il ne faut pas quitter une leçon qu'on ne la sache parfaitement. Le chemin que l'on fait ne se reconnoit pas par la quantité de pièces, mais par la bonne manière dont on les jouë.

§. 11.

Lorsque vous serez assez avancé pour joüer toutes sortes de pièces, gardez vous bien de n'avoir qu'un seul goût. Le vrai connoisseur ne rend pas seulement justice à chaque pièce dans son genre, il la rend encore à chaque goût en particulier. Sans préférer aucun parti, il aime & chérit toute pièce *régulière*, de quelque pays qu'elle soit. Ce n'est pas pour tel ou tel trait, signe caractéristique du terroir où la pièce a pris naissance, qu'il l'estime ou la condamne. Le bon musicien envisage à la fois l'harmonie & la mélodie, le dessein de l'auteur, l'ordre & la symétrie des pensées. Quand le chant de la pièce est beau, naturel, coulant de source, *que les règles de l'art n'y sont pas violées*, soit du côté de la progression des Consonances & des Dissonances, soit du côté de la césure & du rythme; quand le dessein est traité comme il faut, qu'il fait foi du génie de l'auteur, & qu'enfin la pièce convient au goût du Clavecin, c'est alors qu'elle lui plait. Mais toutes les pièces d'aujourdhui, même celles des compositeurs à la mode, sont-elles toutes marquées au coin de cette régularité? N'en trouve-t-on pas parmi les anciens, qui l'emportent de beaucoup sur celles d'aujourdhui & à tous égards? Voilà pourquoi le bon maître de Clavecin n'exerce pas seulement son éléve dans les pièces du tems, mais il y joint encore les bons morceaux des maîtres du tems passé, entre lesquels il s'en trouve, qui survivront assurément à plusieurs productions modernes.

CHAPITRE SECOND.

De la Gamme & du Clavier.

§. 1.

On se sert dans la musique de *sept sons principaux*, & de *cinq sons moins principaux.*

§. 2.

Les *ſept ſons principaux (naturels, primitifs)* ſont déſignés par les termes :

C ſol ut, *D la re*, *E ſi mi*, *F ut fa*, *G re ſol*, *A mi la*, & *B fa ſi*.

Mais on ne ſe ſert aujourdhui que des ſeules ſyllabes *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *ſol*, *la*, *ſi*, ou des ſeules lettres de l'alphabeth *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *b*, en retranchant les noms de Quintes dont chaque ſon eſt accompagné. Pour la commodité de la *ſolmiſation*, ce qu'on appelle auſſi *ſolfier*, les Italiens ont changé la ſyllabe *ut* en *do*. L'ordre des ſept ſons de la muſique s'appelle *Gamme* ou *Echelle de la Muſique*.

§. 3.

Tout Clavier étant compoſé de deux ſortes de touches, c'eſt ſur les grandes, qui ſont ordinairement noires, que ſe prennent ces ſept ſons de la muſique, ſavoir l'*ut* ſur la touche qui eſt placée au côté gauche des deux petites touches, qui ſont ordinairement blanches; le *re* entre ces deux blanches, & ainſi de ſuite, en tirant toûjours vers la droite.

§. 4.

Ces ſept ſons principaux ſe répétent pour l'ordinaire *quatre fois* ſur le Clavier, & chaque répétition de ces mêmes ſons, qui ne ſont que la replique les uns des autres, s'appelle *Octave* ou *Etage*. Pour décompter les quatre Octaves, on commence à gauche;

La *prémiere* contient les ſons les plus graves.

La *ſeconde* contient les ſons moins graves.

La *troiſième* contient les ſons moins aigus.

La *quatrième* contient les ſons les plus aigus.

Paſſer d'un ſon grave à un ſon aigu, s'appelle *monter*, & paſſer d'un ſon aigu à un ſon grave, s'appelle *deſcendre*.

Quand un clavier excède l'étenduë de ces quatre Octaves, on ſe ſert du terme de *Contre-ton* ou de *ravallement* pour déſigner les ſons ajoutés en bas au-deſſous de la premiére Octave. Mais c'eſt par les ſons ajoutés en haut, au-deſſus de la quatrième Octave, que l'on commence à compter une *cinquième Octave*.

CHA-

CHAPITRE TROISIEME.

Des Notes & des Lignes.

§. 1.

Pour écrire les ſept ſons de la muſique on ſe ſert de certaines figures qu'on appelle *notes*. Il y en a de *neuf ſortes*, qui ſont:

1) La *maxime*, qui vaut deux longues. Tab. I. fig. 19. (a)

2) La *longue*, qui vaut deux brèves. (b)

3) La *brève*, qui vaut deux ſemi-brèves. (c)

A l'égard de ces trois ſortes de notes, on ne s'en ſert aujourdhui que dans la muſique d'égliſe.

4) La *ronde* ou *ſemi-brève*, qui vaut deux blanches. fig. 20. (a)

5) La *blanche*, qui vaut deux noires. (b)

6) La *noire*, qui vaut deux croches. (c)

7) La *croche*, qui vaut deux doubles croches. (d)

8) La *double croche*, qui vaut deux triples croches. (e)

9) La *triple croche*, qui vaut deux quadruples croches. (f)

Voilà les ſix ſortes de notes le plus en uſage. Ajoutons y encore la *quadruple croche*. (g)

§. 2.

Ces notes ſe poſent ſur & entre cinq lignes parallèles tirées horizontalement, pour en faire diſtinguer le dégré de gravité ou de hauteur, qu'elles doivent avoir. Chaque ligne de même que chaque milieu, c'eſt-à-dire, chaque eſpace d'une ligne à l'autre, s'appelle *dégré*. La plus baſſe de ces lignes en eſt la première, & la plus haute en eſt la cinquième. Toutes les cinq lignes priſes enſemble s'appellent *portée*, ou *ſyſtème*. Quand le chant excède l'étendue d'une portée, on y ajoute d'autres petites lignes.

Remarque.

Le plein-chant n'a que quatre lignes, & la tablature du luth en a ſix. Celle du théorbe, qui étoit pareillement de ſix au-

 trefois,

trefois, eſt réduite aujourdhui à cinq, & eſt par conſéquent conforme à la tablature des autres inſtrumens.

CHAPITRE QUATRIEME.

Des trois clefs de la Muſique.

§. 1.

Au commencement de chaque portée des cinq lignes on met un certain caractére, qui donne l'ouverture pour le nom des notes. Ce caractere s'appelle *clef*, & il y en a *trois*,

la clef de FA,

celle *de* SOL, &

celle *d'* UT.

§. 2.

La *clef de* FA, qui eſt la plus baſſe de toutes, ſe place ou ſur la *troiſième ligne*, Tab. 1. fig. 22. (a) ou ſur la *quatrième*, (b) ou ſur la *cinquième*, quoique très rarement, (c). La ligne, où cette clef eſt poſée, s'appelle toûjours *fa* ou *f*; l'eſpace au deſſus ſe nomme *ſol* & celui de deſſous *mi*, & ainſi deſuite en montant & en deſcendant. Le *fa*, indiqué par la clef, ſe prend toûjours ſur le *fa* de la ſeconde Octave, & le reſte à proportion.

§. 3.

La *clef* d'UT, qui ſe trouve au milieu des deux autres clefs, ſe place ou ſur la *première ligne*, Tab. 1. fig. 23. (a), ou ſur la *ſeconde* (b), ou ſur la *troiſième* (c), ou ſur la *quatrième* (d). La ligne où elle eſt poſée, s'appelle toûjours *ut* ou *c*, l'eſpace qui ſuit en montant s'appelle *re*, & celui en deſcendant *ſi*, & ainſi de ſuite. La note *ut* indiquée par la clef, c'eſt l'*ut*, par où la troiſième Octave commence.

§. 4.

La *clef de* SOL, qui eſt la plus haute de toutes, ſe place ou ſur la *première ligne*, Tab. 1. fig. 24. (a), ou ſur la *ſeconde* (b). La ligne

où

où elle eſt poſée, s'appelle *ſol* ou *g*, l'eſpace qui ſuit en montant s'appelle *la*, celui en deſcendant *fa*, & ainſi de ſuite. La note *ſol*, déſignée par la clef, ſe prend ſur le *ſol* de la troiſième Octave.

§. 5.

Un commençant n'a beſoin de connoître à fond que la *clef de fa ſur la quatrième, & celle de ſol ſur la deuxième ligne.* La clef d'*ut* ſur la première ligne, dont on ſe ſervoit autrefois par préférence, commence à vieillir pour le Clavecin, à cauſe des lignes ſurnuméraires qu'on eſt obligé d'ajouter en haut, quand on fait monter le chant au *mi* ou *fa* de la cinquième Octave. Il faut cependant l'apprendre auſſi bien que toutes les autres à meſure que l'on avance, pour être en état de joüer ſur toutes ſortes de clefs quand le cas l'exige.

Remarque.

La clef de *fa* ſur la quatrième ligne eſt la même que celle de *ſol* ſur la première quant à la dénomination des lignes & eſpaces. Mais elles différent l'une de l'autre quant au dégré de hauteur ou de gravité. Il en eſt de même de la clef de *fa* ſur la cinquième, & de celle de *ſol* ſur la deuxième ligne.

CHAPITRE CINQUIÈME.

Des Feintes.

§. 1.

La différence d'un ſon à l'autre s'appelle *intervalle*. Le plus petit intervalle s'appelle *demi-ton*, et deux *demi-tons* forment un *ton*.

§. 2.

Chaque ſon principal peut être hauſſé ou baiſſé d'un demi-ton. Les caractéres dont on ſe ſert à cet effet, s'appellent *feintes*; & il y en a de deux ſortes, le *Dièze & le B-mol.*

Le *Dièze* élève la note qu'il accompagne d'un demi-ton.

Le *B-mol* baiſſe la note qu'il accompagne d'un demi-ton.

§. 3.

C'eſt par le moyen de ces feintes que chaque Octave s'augmente encore *de cinq ſons moins principaux, (dérivés, transpoſés ou dépendans).* Ces cinq ſons ſe rapportant toûjours à l'un ou à l'autre des ſept ſons principaux de la Gamme, c'eſt d'eux qu'ils empreuntent leur dénomination, & cette dénomination eſt double, ſuivant la feinte qu'on emploie.

En hauſſant d'un demi-ton par le moyen d'un dièze

la note	*ut*, il en provient un	*ut dièze.*	Tab. I.	fig. 1.
	re, - -	*re dièze.*		fig. 2.
	fa, - -	*fa dièze.*		fig. 3.
	ſol, - -	*ſol dièze.*		fig. 4.
	la, - -	*la dièze.*		fig. 5.

Voilà *la première dénomination des cinq ſons moins principaux* qui ſe trouvent entre les ſept ſons principaux de chaque Octave, & qui ſe prennent ſur les touches blanches du Clavier.

En baiſſant d'un demi-ton par le moyen d'un b-mol

la note	*re*, il en provient un	*re*^{b}- *mol.*	fig. 6.
	mi, - -	*mi*^{b}- *mol.*	fig. 7.
	ſol, - -	*ſol*^{b}- *mol.*	fig. 8.
	la, - -	*la*^{b} *mol.*	fig. 9.
	ſi, - -	*ſi*^{b}- *mol.*	fig. 10.

Voilà la *ſeconde dénomination de ces mêmes ſons.*

§. 4.

Les cinq ſons moins principaux de la muſique joints aux ſept autres, font une ſuite de *douze demi-tons* en chaque Octave. Chaque treizième ſon n'eſt qu'une replique du premier, le quatorzième du ſecond, & ainſi des autres. La différence du premier au troiſième, ou du ſecond au quatorzième ne conſiſte que dans la hauteur ou gravité des

des deux ſons. Mais il n'y a dans toute la muſique que ces douze demi-tons, dont on puiſſe commodément faire uſage.

Remarque.

On peut pareillement

hauſſer d'un demi-ton la note { de *mi*, pour en faire un *mi dièze*, fig. 11. / de *ſi*, pour en faire un *ſi dièze*, fig. 12.

baiſſer d'un demi-ton la note { d'*ut*, pour en faire un *ut b-mol*, fig 13. / de *fa*, pour en faire un *fa b-mol*, fig. 14.

Mais comme ces notes s'emploient toûjours à la place de l'une ou de l'autre des douze autres, ſuivant que le cas l'exige, le nombre des douze demi-tons n'en eſt point du tout augmenté. Sur le Clavier elles ſe prennent ſur les touches noires, p. e. le *mi dièze* ſe prend ſur la touche de *fa*, l'*ut b-mol*, ſur la touche de *ſi* &c.

§. 5.

Pour hauſſer une note de deux demi-tons, c'eſt-à-dire d'un ton plein, on ſe ſert du ſigne qu'on voit à la fig. 15. Tab. I. & qu'on appelle *double dièze*. Pour baiſſer une note de deux demi-tons, on ſe ſert d'un grand *b*, comme l'on voit à la fig. 16. & que l'on appelle *double b-mol.*.

§. 6.

Pour remettre une note à la place, dont elle a été dérangée par une de ces feintes, on ſe ſert d'un *b quarré.* Ce ſigne a donc une double valeur, *celle d'un dièze*, quand la note, qu'il accompagne, a été précéde d'un b-mol, Tab. I. fig. 17. & *celle d'un b-mol*, quand la note qu'il accompagne a été précéde d'un dièze. fig. 18.

CHA-

CHAPITRE SIXIEME.

Du point & de la Liaison.

§. 1.

Pour augmenter la valeur d'une note, on se sert ou d'*un point* ou d'une figure qu'on nomme *Liaison* ou *Tenuë*.

§. 2.

Le *point* mis après une note l'augmente de la moitié de sa valeur, de sorte qu'

une ronde pointée vaut trois blanches, ou six noires, ou douze croches &c.

une blanche pointée vaut trois noires, ou six croches, ou douze doubles croches &c.

une noire pointée vaut trois croches, ou six doubles croches, ou douze triples croches &c.

une croche pointée vant trois doubles croches, ou six triples croches, ou douze quadruples croches.

& ainsi des autres. Voyez la Tab. I. fig. 21. (a)

§. 3.

La *liaison*, faite en demi-cercle & mise entre deux notes qui sont en même dégré pour les lier ensemble, comme l'on voit à la fig. 5. Tab. II. est d'une valeur indéterminée, augmentant tantôt de la moitié, tantôt du quart, & ainsi de suite.

§. 4.

Quand la note qui suit après une note pointée doit être passée plus vivement que sa valeur ne le demande, il faut d'abord se servir de *deux points* à la fois, & puis diminüer du double la note qui suit. Par exemple, si l'exemple de la Tab. I. fig. 21. (b) doit être joué comme à la lettre (c): il faut de nécéssité qu'il soit écrit comme à (d), quand l'on ne veut pas se servir du signe de la tenuë. Sans cela on n'est point du tout obligé de deviner l'intention du compositeur, & comme

comme celui-ci a deux voies pour ſe faire entendre, pouvant employer ou le double point ou la tenuë, il eſt ſûrement très déplacé d'écrire une muſique autrement qu'elle ne doit être renduë, c'eſt-à-dire, de ne ſe ſervir que d'un point & de le faire valoir pour deux.

CHAPITRE SEPTIEME.

De la meſure & du mouvement.

§. 1.

Pour exécuter dans un certain tems un certain nombre de notes, on ſe ſert de la *meſure.*

§. 2.

Ces notes pouvant être paſſées plus ou moins vivement, il eſt d'uſage de déterminer le dégré de viteſſe ou de lenteur, dans lequel ce nombre de notes doit être exécuté, & de mettre à la tête de chaque pièce auprès du ſigne qui marque la meſure certains *termes italiens*, dont voici *les plus uſités* ſuivant les trois dégrés du mouvement vif ou lent.

(α) *Les trois dégrés du mouvement vif* ſont:

(1) *Très Vif.*	(2) *Vif.*	(3) *Moins Vif.*
Preſto, ou Preſtiſſimo.	*Allegro.*	*Allegretto.*
Allegro aſſai.	*Veloce*	*Poco allegro.*
Allegro di molto.	*Vivace.*	*Poco vivace.*
Velociſſimo.	*Poco preſto.*	*Poco veloce.*
Vivaciſſimo.	*&c.*	*Allegro ma non troppo.*
&c.		*(non tanto, non preſto)*
		&c.

(β) *Les trois dégrés du mouvement lent sont.*

(1) *Très lentement.*	(2) *Lentement*	(3) *Moins lentement.*
Adagio assai.	*Adagio.*	*Andante. Poco adagio.*
Adagio di molto.	*Largo.*	*Andantino. Poco largo.*
Largo } *assai ou di*	*Lento.*	*Larghetto. Poco lento.*
Lento } *molto. &c.*	*&c.*	*&c.*

§. 3.

Outre ces termes que je viens d'expliquer, on trouve encore souvent les suivans, dont la plûpart désignent le caractère de la pièce.

Affettuoso, affectueusement.

Alla breve, voyez ci-après la mesure *de quatre blanches*, aussi bien que celle *de deux blanches.*

Alla capella, comme allabreve.

Amoroso, amoureusement.

Arioso, dans le gout d'un Air.

Cantabile, chantant.

Con discrezione, comme *tempo giusto.*

Dolce, *Dolcemente*, *con Dolcezza*, agréablement.

Doloroso, douloureusement.

Grave, gravement.

Grazioso, gracieusement.

Innocentemente, innocemment.

Lagrimoso, d'une manière plaintive.

Languido, languissamment.

Lugubre, lugubrement.

Lusingando, d'une manière caressante, flateuse.

Maestoso, majestueusement.

Mesto, tristement.

Pesante, pésamment.

Pomposo, pompeusement.

Scherzando, en badinant.

Siciliana, *alla Siciliana*, dans le mouvement d'une chansonette ou danse Sicilienne.

Soave, *Soavemente*, avec beaucoup de douceur.

Sospirando, en soupirant.

Sostenuto, soutenu.

Spiritoso, avec feu.

Tempo di (par ex. *Minuetto)* dans le mouvement (d'un menüet).

Tempo giusto, tems juste, ni trop vîte ni trop lentement.

con Tenerezza, tendrement.

Tranquillamente, tranquillement.

§. 4.

§. 4.

Pour trouver les différens dégrés de viteſſe ou de lenteur, il faut avoir recours à l'expérience. Il arrive ici, qu'on paſſe une ronde auſſi vivement qu'une noire, & une noire auſſi lentement qu'une ronde.

§. 5.

Toute meſure eſt *égale* ou *inégale.*

Egale, quand elle eſt compoſée de parties égales & paires, p. e. de deux blanches, de quatre ou de deux noires. La meſure égale eſt ou *quaternaire* ou *binaire*, c'eſt-à-dire, à *quatre* ou à *deux* tems.

Inégale, quand elle eſt compoſée de parties égales mais non-paires, p. e. de trois blanches ou de trois noires. La meſure inégale, s'appelle communément *meſure ternaire*, ou *meſure de Triples.*

Remarques.

1) Le terme *égal* ſe rapporte à la valeur & le terme *pair* au nombre des notes. Trois noires font autant de parties égales pour la valeur, mais impaires pour le nombre. Une blanche & une noire ſont des notes paires, mais inégales.

2) Les parties qui font diſtinguer la meſure, en ſont les parties ſubſtantielles & s'appellent *tems.*

§. 6.

La meſure égale auſſi-bien que l'inégale, eſt *ſimple* ou *compoſée*,

ſimple, quand un tems de meſure peut être ſubdiviſé en deux parties égales, p. e. quand un tems ſe ſubdiviſe en deux noires.

compoſée, quand un tems de meſure ne peut pas être ſubdiviſé en deux parties égales, p. e. quand un tems ſe ſubdiviſe en trois noires.

§. 7.

Avant que d'en venir aux différentes eſpèces de meſure égale & inégale, il eſt bon d'obſerver:

1) que les ſignes qui ſervent à caractériſer la meſure d'une pièce, ſe placent immédiatement après la clef, quand il n'y a point de feintes, lesquelles, comme faiſant partie de la clef, précèdent ces ſignes.

2) que l'on ne marque qu'une fois la meſure d'une pièce, ſavoir au commencement, & quand à la ſuite on doit changer de meſure il faut changer de ſigne pour l'indiquer. Quand il ne s'agit ſimplement que de changer de mouvement, on l'indique par les termes d'*adagio*, *andante*, *allegro &c.*

3) que l'on ſe ſert pour l'ordinaire *de deux chifres* mis l'un ſur l'autre, pour déſigner le nombre & la valeur des notes qui doivent conſtitüer la meſure. Le *chifre inférieur* marque la valeur ou la qualité des notes, le *chifre ſupérieur* en marque le nombre ou la quantité, c'eſt-à-dire, combien il en faut pour une méſure.

4) que pour faire diſtinguer aiſément aux yeux la diſtance d'une meſure à l'autre, on ſe ſert de lignes tirées perpendiculairement qu'on appelle *Barres.*

5) que les tems d'une meſure ſe diviſent en *bons* & *mauvais tems.* On appelle *bon tems* ou *tems principal* celui ſur lequel ſe peut terminer une céſure, ſection ou cadence, & tout tems qui n'y eſt pas propre, s'appelle *tems faux* ou *mauvais tems.*

6) que pour régler la durée des tems, on ſe ſert, en faveur de ceux qui commencent, de certains mouvemens de mains, dont le premier ſe fait en *frappant*, c'eſt-à-dire, en baiſſant la main, & le ſecond en la *levant.* Si l'on en fait davantage, on les fait en portant la main à droite ou à gauche. Cela s'appelle *donner* ou *battre la meſure.*

7) que la quantité des tems d'une meſure ne dépend ni du mouvement des mains, ni de la figure des notes, comme pluſieurs livres de muſique l'enſeignent aſſez mal. Il y a des maîtres, qui pour battre la meſure de ſix pour huit, ou celle de deux pour quatre, font quatre mouvemens de la main. S'en ſuit-il de là, que le ſix pour huit ou le deux pour quatre ſoit compoſé

posé de quatre tems ? Ils n'ont jamais été composés que de deux tems, & le seront toûjours. Pour qu'une mesure puisse être à quatre tems, il faut qu'elle contienne *deux bons tems*, savoir *le premier & le troisième*, l'un & l'autre également propre (1) à y faire terminer une césure (*), section ou cadence, (2) à y faire placer une dissonance, & (3) à servir aux sillabes longues d'un Texte. Les *deux mauvais tems*, qui sont *le second & le quatrième*, servent 1) à préparer la césure, section ou cadence, 2) à préparer & sauver la dissonance, & 3) aux sillabes brèves du Texte. (**) J'ai

 encore

(*) Par la césure, j'entens toûjours la césure masculine, & non pas la féminine, qui par une exception à la règle, tombe sur un mauvais tems. Mais la césure féminine ne peut s'employer qu'au milieu d'une pièce, & non pas à la fin.

(**) D'où vient que telle musique composée sur des paroles en vers, malgré le beau chant & la belle harmonie qui y règne, revolte pourtant l'oreille ? C'est parce que la quantité intrinséque des tems n'y est pas observée, qu'il n'y a aucun rapport entre la qualité des tems & celle des sillabes, & que les brèves tombent sur un bon tems & les longues sur un tems faux. Il est vrai que ce n'est pas toûjours la faute du musicien. Le poëte y donne souvent lieu. Celui-ci doit-il se contenter de compter le nombre des sillabes ? ne devroit-il pas se servir de piés composés de sillabes longues & brèves ? Il y a sans doute une différence entre faire des vers, & en faire pour être mis en musique. Cependant le musicien pourroit remédier à cet inconvénient. Il devroit prendre la poësie sur le pié d'une prose décomptée; resteroit à observer les règles pour mettre une prose en musique. Je me souviens à cette occasion de plusieurs airs parodiés. Leur original est régulier tant pour la poësie que pour la musique. Mais la copie l'est-elle ? Il faudroit avoir les organes de l'oreille très mal disposés, ou du moins gâtés pour n'en être pas choqués. Dans l'original la quantité des sillabes est observée, dans la copie elles sont décomptées. Ne falloit-il donc pas un autre air pour la parodie ? Le même air ne sauroit être bon pour deux poësies d'une mesure différente,

encore une obſervation à faire ſur les meſures compoſées d'une même quantité de notes, c'eſt qu'il ne faut pas confondre la meſure *de deux blanches* avec celle *de quatre noires*, quoique l'une & l'autre ſoit compoſée de quatre noires par meſure. La meſure de quatre noires eſt compoſée de quatre tems, mais celle de deux blanches, quoique compoſée de quatre noires, n'a que deux tems. Que l'on faſſe l'application de cette remarque a toutes les autres meſures compoſées de la même quantité de notes, pour ne pas pêcher contre la céſure & le rithme, ou pour ne pas employer le ſigne de $\frac{3}{2}$ à la place de $\frac{6}{4}$, & réciproquement celui de $\frac{6}{4}$, à la place de $\frac{3}{2}$.

ARTICLE PREMIER.

Des différentes eſpèces de meſure ſimple à quatre & à deux tems.

Les eſpèces *les plus uſitées* de cette claſſe ſont

la meſure de	*quatre blanches*	*meſures quaternaires.*
	quatre noires	
	deux blanches	*meſures binaires.*
	deux noires	

(1) La *meſure de quatre blanches*, nommée autrement *quatre pour deux*, en Ital. *Tempo maggiore*, eſt compoſée de quatre blanches, dont

rente, ſans parler du ſens de la poëſie, dont il n'eſt pas ici queſtion. Si l'on trouve que je me ſuis plus étendu ſur cet article que je ne devois, c'eſt parce que j'ai trouvé, que dans des livres où l'on en devoit traiter, on ne s'y eſt pas aſſez arrêté, & que c'eſt cependant un point de muſique aſſez important pour mériter qu'on y faſſe attention.

dont chacune vaut un tems Elle ſe marque par un *C* barré, comme l'on voit à la Tab. I. fig. 25., quoiqu'il vaudroit mieux de l'écrire par $\frac{4}{2}$. Quand on trouve auprès du ſigne de cette meſure les mots: *alla capella* ou *alla breve*, on marque par là que les tems en doivent être paſſés fort vîte. Au reſte cette meſure ne ſert que dans des fugues & contrepoints.

(2) *La meſure de quatre noires*, qu'on devroit appeller *quatre pour quatre*, eſt compoſée de quatre noires, dont chacune vaut un tems. Elle ſe marque par un *C* ſimple, comme l'on voit à la Tab. I. fig. 26. quoiqu'il ſeroit plus à propos de le faire par $\frac{4}{4}$ ou par un 4. ſimple.

Remarques.

(α) C'eſt en conſéquence des quatre tems dont ces meſures ſon compoſées, qu'il faut faire quatre mouvemens égaux de la main, quand il s'agit de donner la meſure. Il y a pluſieurs manières de faire ces mouvemens. Voyez la Tab. I. fig. 46. 47. & 48. Mais il n'importe de quelle façon on les faſſe.

(β) Chaque premier & chaque troiſième tems eſt *bon;* le ſecond & le quatrième eſt *mauvais.* En ſubdiviſant chaque tems en deux moindres parties, la première en eſt toûjours bonne, & la ſeconde mauvaiſe. Donc en diviſant la meſure de quatre blanches en huit noires, ou la meſure de quatre noires en huit croches, toute *première*, *troiſième*, *cinquième* & *ſeptième note* ſera *bonne;* & toute *ſeconde*, *quatrième*, *ſixième* & *huitième* note ſera *mauvaiſe.* Les bonnes notes ſe nomment auſſi *longues*, & les mauvaiſes *brèves*, par rapport à leur quantité intrinſèque.

(3) La *meſure de deux blanches*, qu'on devroit appeller *deux pour deux*, (en Ital. *Tempo minore)* eſt compoſée de deux blanches, dont chacune vaut un tems. Elle ſe marque par un *C* barré, comme l'on voit à la fig. 27. Tab. I., quoiqu'il ſeroit mieux de l'écrire par $\frac{2}{2}$. Quand on trouve auprès du ſigne de cette meſure les mots: *alla capella* ou *alla breve*, on marque par là que les

les tems en doivent être passés fort vîte. Au reste cette mésure n'est qu'un quatre pour deux partagé en deux.

(4) *La mesure de deux noires*, nommée autrement *deux pour quatre*, est composée de deux noires, dont chacune vaut un tems. Elle se marque ou par $\frac{2}{4}$, comme l'on voit à la Tab. I. fig. 28. ou par un 2. simple. Cette mesure n'est qu'un quatre pour quatre partagé en deux.

Remarques.

(α) C'est en conséquence des deux tems dont ces mesures sont composées, qu'il faut faire deux mouvemens égaux de la main quand il s'agit de donner la mesure. Voyez la Tab. I. fig. 49.

(β) Ces deux mesures n'ont qu'*un seul bon tems*, qui est le premier. Le second est *mauvais*. En subdivisant la mesure de deux blanches en quatre noires, & celle de deux noires en quatre croches, chaque première & troisième note est bonne à l'égard de la seconde & quatrième.

(γ) A l'égard du signe de la mesure de quatre noires & de celle de deux blanches, il arrive quelquefois qu'on emploie un *C* barré à la place d'un *C* simple, & réciproquement. Pour savoir alors, si la mesure de la pièce se rapporte à la mesure quaternaire ou binaire, il faut regarder aux césures, sections & cadences du chant.

ARTICLE SECOND.

Des différentes espèces de mesure simple à trois tems,

ou

Du Triple simple.

Les espèces les plus usitées du Triple simple sont,

1) *la mesure de trois pour deux* $\frac{3}{2}$, composée de trois blanches, dont chacune vaut un tems. Tab. I. fig. 29. (a)

2) la

2) *la mesure de trois pour quatre* $\frac{3}{4}$, composée de trois noires, dont chacune vaut un tems. fig. 29. (b)

3) *la mesure de trois pour huit* $\frac{3}{8}$, composée de trois croches, dont chacune vaut un tems. fig. 29. (c)

Pour battre ces mesures, on fait trois mouvemens égaux de la main, en frappant, en detournant, & en levant. Voyez la Tab. I. fig. 50. 51. 52. On peut opter entre ces différentes manières. Quand le mouvement est très vif, on renferme souvent les deux premiers tems dans un seul mouvement, en ne faisant que frapper & lever, suivant la fig. 53. Tab. I. Tout *premier tems* de cette mesure ternaire est *bon*, & le *second* & *troisième* sont *faux*. En subdivisant chaque tems en deux autres notes, toute premiere est bonne en comparaison de la suivante.

ARTICLE TROISIEME.

Des différentes espèces de mesure composée, à quatre & à deux tems.

Il faut remarquer ici,

1) La *mesure de douze pour quatre* $\frac{12}{4}$, composée de douze noires, dont il en faut trois pour un tems. Tab. I. fig. 30. Cette mesure dérive de la mesure de quatre pour deux dont on augmente chaque blanche de la moitié, au moyen de quoi chaque tems, composé d'une blanche pointée, se partage en trois noires.

2) La *mesure de douze pour huit* $\frac{12}{8}$, composée de douze croches, dont il en faut trois pour un tems. Tab. I. fig. 31. Cette mesure dérive de la mesure de quatre noires, que l'on augmente chacune de la moitié, au moyen de quoi chaque tems, composé d'une noire pointée, se partage en trois croches.

Pour ce qui eſt de la manière de battre ces meſures quaternaires, de même que pour la qualité de leurs tems, il en eſt à cet égard comme de celles dont elles dérivent, chaque premier & troiſième tems contenant une blanche ou une noire pointée, eſt bon, & le ſecond & quatrième tems contenant également une blanche ou une noire pointée, ſont mauvais. Mais quand on prend chaque tems ſéparément, & qu'on le ſubdiviſe en trois autres notes, il en eſt alors de ce tems comme du Triple, & chaque première note eſt bonne en comparaiſon des deux ſuivantes, qui ſont mauvaiſes.

3) La *meſure de ſix pour quatre* $\frac{6}{4}$, composée de ſix noires, dont il en faut trois pour un tems. Elle dérive de la meſure de deux blanches, que l'on augmente chacune de la moitié. Tab. I. fig. 32. Cette meſure n'eſt qu'un douze pour quatre partagé en deux.

4) La *meſure de ſix pour huit* $\frac{6}{8}$, composée de ſix croches, dont il en faut trois pour un tems. Elle dérive de la meſure de deux noires, que l'on augmente chacune de la moitié. Tab. I. fig. 33. Cette meſure n'eſt qu'un douze pour huit partagé en deux.

Ces meſures contiennent deux tems de même que celles dont elles dérivent; le premier, qui ſe fait en frappant, eſt bon; le ſecond, qui ſe fait en levant, eſt faux. Quand on prend chaque tems ſéparément, & qu'on le ſubdiviſe en trois autres notes, il en eſt alors de ce tems comme du Triple, & chaque première note eſt bonne en comparaiſon des deux ſuivantes, qui ſont mauvaiſes.

ARTICLE QUATRIEME.

Des différentes eſpèces de meſure composée, à trois tems,

ou,

Du Triple composé.

Il faut remarquer ici,

1) la meſure *de neuf pour quatre* $\frac{9}{4}$, composée de neuf noires, dont il en faut trois pour chaque tems. Tab. I. fig. 34. Elle dérive de la

la mesure de trois pour deux, dont on augmente chaque blanche d'un point.

2) La *mesure de neuf pour huit* $\frac{9}{8}$, composée de neuf croches, dont il en faut trois pour chaque tems. Tab. I. fig. 35. Elle dérive de la mesure de trois pour quatre, dont on augmente chaque noire d'un point.

Pour ce qui est de la manière de battre ces mesures, de même que pour la qualité de leurs tems, il en est à cet égard comme de celles dont elles dérivent. Tout premier tems, contenant ou une blanche ou une noire pointée, est bon, & les deux autres sont faux. Mais quand on prend chaque tems séparément, & qu'on le subdivise en trois autres notes, chaque première note est bonne alors en comparaison des deux suivantes, qui sont mauvaises.

SUITE DU CHAPITRE SEPTIEME.

§. 8.

On met souvent une mesure simple & une mesure composée l'une contre l'autre, comme le $\frac{12}{8}$ contre *C*; le $\frac{6}{8}$ contre $\frac{2}{4}$; le $\frac{9}{8}$ contre $\frac{3}{4}$ &c. Voyez la Tab. I. fig. 42. S'il arrive alors qu'une partie procède par deux notes égales, pendant que l'autre en a trois de la même valeur, par exemple, quand une partie a deux croches, & que l'autre en a trois à faire, il faut, que les deux premières notes des trois soient passées contre la première des deux. C'est en conséquence de cette règle que l'exemple de la Tab. I. fig. 42. (a), fut-il même pointé comme à la lettre (b), doit se jöüer comme à la fig. 43. Les figures qu'on appelle *Trioles*, prennent leur origine de cette manière d'opposer deux différentes mesures l'une à l'autre. Ces Trioles consistent à mettre trois croches contre une noire, trois doubles croches contre une croche &c. On marque la Triole par le chifre *3*. au-dessous ou au-dessus, & quand on en lie deux ensemble, on y met le chifre *6*. Voyez la Tab. I. fig. 44. 45.

CHAPITRE HUITIEME.

Des Pauſes.

§. 1.

Quand une partie doit ſe taire pendant quelque tems, on ſe ſert de certaines figures pour marquer la durée de ce ſilence. Ces figures s'appellent *Pauſes.* Il y en a de *neuf ſortes:*

Grandes pauſes.

1) le *double bâton*, qui vaut huit meſures. Tab. I. fig. 36. *(a)*
2) le *bâton*, qui vaut quatre meſures. *(b)*
3) le *demi-bâton*, qui vaut deux meſures. *(c)*
4) la *pauſe*, qui vaut une meſure en général, & une ronde en particulier. *(d)*
5) la *demi-pauſe*, qui vaut une demi-meſure en général & une blanche en particulier. *(e)*

Petites pauſes.

6) le *ſoupir*, qui vaut une noire. *(f)*
7) le *demi-ſoupir*, qui vaut une croche. *(g)*
8) le *quart de ſoupir*, qui vaut une double croche. *(h)*
9) le *demi-quart de ſoupir*, qui vaut une triple croche. *(i)*

Ajoutez y 10) la *pauſe de la quadruple croche. (k)*

§. 2.

Voilà la façon dont on enſeigne communément la valeur des pauſes. Il y a cependant par-ci-par là quelque exception à faire ou même quelque explication à donner. Afin donc de ne rien oublier, & pour fixer au juſte la valeur des pauſes, ſuivant l'uſage qu'en ſont les meilleurs compoſiteurs du tems, il faut que nous nous remettions encore une fois ſous les yeux les différentes eſpèces de meſure qui ſont en uſage & que j'ai expliquées au chapître précédent.

Quand dans la démonſtration ſuivante l'une ou l'autre pauſe eſt ômiſe, c'eſt qu'elle garde la valeur ordinaire, qui lui eſt aſſignée au §. 1.

1) Le

1) Le *quatre pour deux.* Sous ce ſigne les grandes pauſes ne valent que la moitié,

le *double bâton* vaut quatre meſures,

le *bâton* en vaut deux.

le *demi-bâton* en vaut une.

la *pauſe* vaut la moitié d'une meſure, &

la *demi-pauſe* n'en vaut que le quart.

2) La *meſure de quatre noires* &

3) celle *de deux blanches.* Valeur ordinaire.

4) La *meſure de deux pour quatre.* La demi-pauſe n'entre pas dans cette meſure, & l'on ſe ſert *du ſoupir* pour marquer le ſilence d'une demi-meſure, & *de la pauſe*, pour marquer le ſilence d'une meſure entière.

5) Le *trois pour deux.* La pauſe vaut par-tout une meſure entière, & l'on ſe ſert de deux demi-pauſes, pour ſignifier un ſilence de deux blanches ou d'une ronde.

6) Le *trois pour quatre.* Au lieu de la demi-pauſe, quelques uns ſe ſervent de deux ſoupirs, pour ſignifier le ſilence d'une blanche. C'eſt la même choſe.

7) Le *trois pour huit.* La demi-pauſe n'entre jamais dans cette meſure. A la place du ſoupir on ſe ſert communément de deux demi-ſoupirs, pour marquer le ſilence d'une noire. Mais c'eſt le même.

8) Le *douze pour quatre.* Il en eſt de cette meſure comme du *quatre pour deux*, dont elle dérive.

Le *double bâton* ne vaut que quatre meſures,

Le *bâton* en vaut deux.

Le *demi-bâton* vaut une meſure, &

La *pauſe* n'en vaut que la moitié, c'eſt-à-dire, deux blanches pointées, ou ſix noires.

La *demi-pause* vaut un tems, c'eſt-à-dire, une blanche pointée ou trois noires.

Pour marquer le ſilence d'une blanche ſimple, on ſe ſert de *deux ſoupirs*.

9) Le *douze pour huit*, comme à la meſure de quatre noires, dont celle-ci dérive à l'égard des grandes pauſes; c'eſt-à-dire, que

le *double bâton* vaut huit meſures.

le *bâton* en vaut quatre.

le *demi-bâton* en vaut deux.

la *pauſe* en vaut une.

la *demi-pauſe* vaut la moitié d'une meſure, c'eſt-à-dire, deux noires pointées, ou ſix croches.

Pour ſignifier le ſilence d'un tems, on ſe ſert d'un *ſoupir* ou *pointé* ou *ſuivi d'un demi-ſoupir*.

10) Le *ſix pour quatre*, comme à la meſure de deux blanches, dont celle-ci dérive à l'égard des cinq premières pauſes; c'eſt-à-dire, que

le *double-bâton* vaut huit meſures.

le *bâton* en vaut quatre.

le *demi-bâton* en vaut deux.

la *pauſe* vaut une meſure.

la *demi-pauſe* en vaut la moitié, c'eſt-à-dire, une blanche pointée, ou trois noires.

Pour marquer le ſilence d'une blanche ſimple, on ſe ſert de *deux ſoupirs*.

11) Le *ſix pour huit*, comme au *douze pour huit*, à l'égard des quatres premières pauſes. A la place de la demi-pauſe, on ſe ſert *d'un ſoupir* ou *pointé* ou *ſuivi d'un demi-ſoupir*.

12) Le *neuf pour quatre*, comme au *ſix pour quatre* à l'égard des quatre premières pauſes. La *demi-pauſe* ne vaut qu'un tems, & il en

il en faut deux pour marquer le ſilence de deux tems. Le ſilence d'une blanche ſimple s'exprime par *deux ſoupirs.*

13) Le *neuf pour huit*, comme au *douze pour huit* à l'égard des quatre premières pauſes. La *demi-pauſe* n'entre pas dans cette meſure. Pour marquer un tems, on ſe ſert d'*un ſoupir* ou *pointé* ou *ſuivi d'un demi-ſoupir.*

§. 3.

Quand le ſilence d'une partie doit durer fort long tems, on indique le nombre des meſures par des chifres mis auprès des pauſes. Tab. I. fig. 37.

§. 4.

Deux pauſes l'une ſur l'autre ne paſſent que pour une, ſignifiant ſeulement que le même ſilence ſe doit obſerver dans deux ou pluſieurs parties à la fois. Tab. I. fig. 40.

§. 5.

Comme il a été fait mention au §. 2. des pauſes pointées, on peut voir à cet égard la fig. 41. Tab. I.

CHAPITRE NEUVIEME.

Des différens caractères & figures de muſique.

§. 1.

Preſque toutes les pièces de muſique ſont compoſées de façon qu'il faut en répéter une ou pluſieurs parties. Les ſignes dont on ſe ſert à cet effet, ſont,

α) la *double barre ponctuée*, nommée *ſigne de répétition* ou *de ſéparation*, ou *grande repriſe.* On voit à la fig. 1. Tab. II. différentes manières de ponctuër ce ſigne, lequel marque qu'il faut jouër deux fois ce qui précéde.

β) *la ſimple barre ponctuée*, nommée *petite repriſe*, ne dénote que la répétition de quelques meſures d'une partie. Les points ne ſe mettent ici que d'un ſeul côté, ſavoir à la droite de la barre qui

qui précéde la mesure par laquelle on doit recommencer, & à la gauche de la barre qui suit la mesure par laquelle on doit finir. Tab. II. fig. 2. On y ajoute quelquefois le mot *bis*.

γ) *La double barre non-ponctuée* s'emploie quand la pièce est composée de deux parties, dont la première ne doit être répétée que l'on n'en ait joué la seconde. Ainsi après avoir joué la pièce d'un bout à l'autre sans rien reprendre, on la recommence d'abord qu'on trouve les mots: *da capo* ou *come sopra*.

δ) Le *renvoi*, signe qui se fait de plusieurs manieres Tab. II. fig. 3. s'emploie communément à la place de la simple barre ponctuée, expliquée à la lettre (β), & signifie qu'il faut répéter ce qui se trouve entre la première & deuxième note qui en sont marquées. Dans les fugues perpetuelles on se sert de ce signe pour signifier l'entrée d'une partie.

Observation.

Il y a une sorte de pièce de Clavecin, où l'on joüe alternativement avec la première les autres parties qui la composent. Ces autres parties s'appellent *couplets*, & la pièce se nomme *Rondeau*. Presque toutes les plus belles pièces des François sont composées dans ce goût. A l'égard de la manière d'exécuter le Rondeau, qui n'est pas trop connuë parmi nous, la voici. On commence par joüer deux fois la première partie, nommée proprement *Rondeau*, avantque d'aller au premier couplet. Ce premier couplet joué une fois, on répéte aussi une fois la première partie, ensuite de quoi on jouë le second couplet, pour finir enfin par le Rondeau. C'est dans cette sorte de pièces que l'on a souvent besoin du renvoi.

§. 2.

Pour marquer le dégré par où doit commencer la première note de la portée suivante, on se sert d'une figure qu'on place au bout de la portée précédente, & qui s'appelle *Guidon*. Tab. II. fig. 4.

§. 3.

Quand on reprend la partie d'une pièce & que la fin en doit être jouée la seconde fois autrement que la première, on se sert à cet effet d'un *grand demi-cercle* coupé par le signe de répétition. Alors on passe à la seconde fois tout ce qui est contenu depuis le commencement du cercle jusqu'au signe de répétition, pour joüer tout ce qui se trouve après le signe en question. Voyez la Tab. XV. & XVI. à la fin de la première & seconde partie. Quelques auteurs se servent au même effet de deux petits demi-cercles. Dans ce cas on passe à la seconde fois le premier demi-cercle.

§. 4.

La figure faite en *demi-cercle avec un point au milieu*, s'appelle *signe de repos*, & a plusieurs emplois. Voici ceux qu'il faut savoir pour joüer du Clavecin.

1) Etant placée ou sur une pause, Tab. I. fig. 38. ou sur la dernière note d'une section, fig. 39. (quoique ce puisse être aussi sur la pénultième ou l'antépénultième), cette marque figure qu'on doit arrêter un peu la mesure. On l'appelle alors *Fermate* chez les Italiens, & *pause générale* chez les François. Quant à la manière d'orner une *Fermate*, de même que le tems de sa durée, c'est une affaire qui dépend de l'usage & du bon goût d'un chacun.

2) Etant placée sur la Quinte d'une tonique, prête à terminer la pièce en entier ou en partie, elle dénote pareillement une cessation de mesure. Mais cette cessation n'est pas générale, parce que pendant ce silence une autre partie continuë de travailler seule par un chant de caprice relatif au caractère de la pièce, quoique sans se gêner à l'égard du moüvement. C'est une *cadence ornée*, ou un *point d'orgue extemporel.* Mais on l'appelle simplement *cadence* ou *point d'orgüe.*

3) Quand enfin ce signe accompagne la double barre ponctuée, il dénote la fin de la pièce, & s'appelle *signe final.* Tab. II. fig. 12.

§. 5.

Un *demi-cercle* qui embrasse deux notes assises sur différens dégrés, signifie qu'il faut *couler* ces notes. *Couler* c'est ne relever le doigt de la note précédente que l'on n'ait touché la suivante. Voyez la Tab. II. fig. 6. depuis la lettre *(a)* jusqu'à *(l)*, où l'on trouve toutes sortes de *Coulés* par dégrés conjoints & disjoints, d'une bonne à une mauvaise note, & réciproquement, &c. On se sert encore souvent de ce demi-cercle pour signifier que l'on doit garder toutes les notes qu'il embrasse depuis la première jusqu'à la dernière, Tab. II. fig. 7. *(a)* Mais il vaut mieux écrire ces sortes de passages régulièrement, comme l'on vôit à la lettre *(b)*.

§. 6.

Un *point* au-dessus ou au-dessous d'une note signifie qu'elle doit être *détachée*. *Détacher*, *(Couper)* une note, c'est ne la pas tenir jusqu'à sa valeur expirée, mais la lâcher à la moitié. Voyez la Tab. II. fig. 8. *(a)* & pour l'effet *(c)*. En place des points on se sert quelquefois de petites lignes. fig. 8. *(b)*

Remarques.

1) Quand de *deux notes coulées* la seconde est *marquée du point, pour être détachée*, comme à la fig. 10. Tab. II. cela s'exprime comme à la fig. 11.

2) Quand le signe du détaché & du coulé se trouvent reünis sur deux ou plusieurs notes de suite, cela signifie qu'il faut *soutenir également les notes jusqu'à leur valeur expirée*, *en y appuyant un peu*, ce que les Italiens appellent *portar la voce* ou *i toni*. Mais cette manière de rendre le son n'est pas praticable sur les clavecins ordinaires, mais bien sur le *clavecin à archet*. Comme l'invention de cet instrument est de très fraiche date, n'y aïant que deux ans que Mr. *Hohlfeldt*, Méchaniste ingénieux à Berlin, en a fait le premier l'essai avec tout le succès imaginable, je crois faire plaisir au public que d'en dire ici deux mots.

Le

Le Clavecin à archet ressemble par sa taille & son extérieur à un simple clavecin, excepté qu'il n'est monté que d'un rang de cordes, & que ces cordes sont de boyaux, qui ne lui donnent pas à la verité ce son argentin d'un clavecin ordinaire; mais en recompense il en reçoit un son semblable à la voix humaine. Immédiatement au-dessous des cordes on y découvre un archet double & droit, lequel, pendant qu'on jouë, est mis en action par le moyen d'une petite rouë qui le fait tourner. Les crins de l'archet sont si artistement ajoutés, qu'on n'y remarque pas la moindre trace de noeud. Comme l'extrémité des touches est attachée aux cordes d'une façon particulière au moyen de petits crochets, il arrive qu'en appuyant sur une touche, les cordes s'abaissent d'abord un peu pour toucher l'archet qui est dessous dans un mouvement continüel, duquel elles reçoivent alors leurs vibrations & par conséquent le son, qui dure tant que le doigt reste sur la touche.

Or comme en appuyant plus ou moins fort, on peut avoir tous les dégrés possibles du *forte* & du *piano*, sans la moindre altération du ton : on peut aussi faire durer ce forte ou piano aussi long-tems que l'on veut en tenant le doigt sur la touche, parce que l'archet ne perd rien de sa tension droite. Mais outre ces enflemens & diminutions du ton, on peut encore y faire le balancement & tous les autres agrémens dont la voix humaine est capable.

Le jeu du clavecin à archet est aussi facile que celui d'une Epinette, parce que l'archet se mouvant immédiatement sous les cordes, donne un ton très distinct par le moindre attouchement, ce que l'on ne rencontre point dans toutes les autres espèces de clavecin, où par l'inégalité des doigts on peut facilement perdre une note dans des passages rapides.

Ce nouvel instrument a encore l'avantage d'etre plus aisé à accorder qu'un clavecin ordinaire, n'ayant qu'un rang de cordes. Lorsque les cordes de boyaux ont pris une fois leur pli & que leurs bouts sont bien attachés, elles restent tout aussi-bien d'accord que les cordes de laiton, ce qui a été prouvé par

l'expérience. La conſtruction en étant très ſimple, il n'eſt point ſujet à varier, & il eſt beaucoup plus facile à entretenir que tout autre clavecin.

§. 7.

Pour marquer les différens dégrés du *fort* & du *doux* on ſe ſert des mots Italiens ſuivans:

Forte, *fort*, qu'on marque par la lettre *f*.

Piu forte, plus fort, par *ff*.

Fortiſſimo, très fort, par *fff*.

de plus:

Piano, doux, qu'on marque par la lettre *p*.

Piu piano, plus doux, par *pp*.

Pianiſſimo, très doux, par *ppp*.

On trouve encore les expreſſions qui ſuivent:

Poco piano, pas trop doux.

Poco forte, pas trop fort.

Mezzo forte, médiocrement fort.

Mezzo piano, médiocrement doux.

Piano aſſai, comme *pianiſſimo*, très doux.

Forte aſſai, comme *fortiſſimo*, très fort.

En marquant le *forte* & *piano*, il faut avoir attention de placer les lettres principales de *f* & *p* précifément au-deſſus ou au-deſſous de la note par laquelle le *forte* ou *piano* doit commencer, pour que l'exécuteur ne s'y trompe pas. Mais il n'y a que le clavecin à archet qui admette tous ces dégrés différens du fort & du doux. Sur un clavecin ſimple, le ton garde toûjours la même force, & ſur un clavecin double on ne peut avoir que le *fort* ſur l'un & le *poco piano* ſur l'autre Clavier.

CHA-

CHAPITRE DIXIEME.

Des Tons & Modes.

§. I.

Dans chaque pièce de musique il y a un ton qui détermine la suite de tous les autres. C'est le ton dans lequel la pièce est composée, & pour le savoir, on n'à qu'à regarder la note par où *la Basse* termine la pièce. Si cette note est un *sol*, c'est alors que la pièce est composée en *sol*; si la note est un *mi* la pièce est composée en *mi*, & ainsi des autres tons.

Observation.

Le nombre des *parties principales de la musique* est fixé à *quatre*, qui sont:

1) le *Dessus*, la partie la plus haute.

2) la *Haute-contre*, } parties *mitoyennes*, dont la première approche

3) la *Taille* } du Dessus, & la seconde de la Basse.

4) la *Basse*, la partie la plus basse.

Dans les pièces de clavecin, (si l'on en excepte les *compositions imitatives*, traitées dans la règle, comme le *Duo*, le *Trio*, le *Quatuor*,) toutes ces différentes parties sont en quelque façon confonduës l'une dans l'autre, & l'on appelle indistinctement *Dessus* tout ce que la portée supérieure contient & qui se jouë de la main droite, & *Basse* tout ce que la portée inférieure contient & qui se jouë de la main gauche, sans faire attention si le Dessus s'abbaisse au-dessous de sa sphére ou si la Basse s'élève au-dessus de la sienne, & si les mains ont à jouër deux ou trois notes à la fois. Le génie de l'instrument demande cette irrégularité, si l'on peut appeller irrégulier ce qui diversifie le plaisir de l'oreille. Lorsqu'une main a plusieurs notes à faire, & qu'il y en a deux qui se rencontrent sur le même dégré, l'une desquelles doit aller son chemin, pendant que l'autre y tient ferme, on note cela d'une façon particuliére, comme il se voit à la fig. 13. Tab. II. Il

ne faut pas quitter ici le *sol*, que sa valeur ne soit expirée, pour faire les croches en attendant.

§. 2.

Mais il ne suffit pas de savoir en quel ton une pièce est composée. Il faut encore connoître la suite des tons & demi-tons qui sont renfermés dans l'Octave de la note finale, c'est-à-dire, il faut savoir en quel *mode* la pièce est composée. On entend par *mode* une certaine suite de tons & demi-tons propres à être emploiés *successivement* & *ensemble*, c'est-à-dire, l'un après l'autre, & l'un sur l'autre.

Observation.

L'union de plusieurs sons rangés *l'un sur l'autre* s'appelle *Harmonie* ou plutôt *Accord*, *l'harmonie* étant proprement une suite de plusieurs accords.

L'union de plusieurs sons rangés *l'un après l'autre* s'appelle *Mélodie*.

§. 3.

Avant que de passer à la différence des modes, il sera bon de se rendre un peu familiers les principaux intervalles de la musique, qui sont:

1) l'*Unisson;* c'est un son comparé à un autre de la même hauteur. Tab. II. fig. 14.

2) la *Seconde*, intervalle de deux dégrés, fig. 15.

3) la *Tierce*, intervalle de trois dégrés, fig. 16.

4) la *Quarte*, intervalle de quatre dégrés, fig. 17.

5) la *Quinte*, intervalle de cinq dégrés, fig. 18.

6) la *Sixte*, intervalle de six dégrés, fig. 19.

7) la *Septième*, intervalle de sept dégrés, fig. 20.

8) l'*Octave*, intervalle de huit dégrés, fig. 21.

9) la *Neuvième*, Octave de la Seconde, fig. 22.

10) la *Dixième*, Octave de la Tierce, fig. 23.

11) la *Onzième*, Octave de la Quarte, fig. 24.

12) la *Douzième*, Octave de la Quinte, fig. 25.

Tous les intervalles se comptent en montant & non pas en descendant, à moins que l'on ne s'explique sur le contraire.

§. 4.

Remarquez maintenant qu'il y a deux modes en musique, le *mode majeur* & le *mode mineur*.

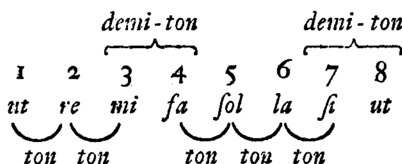
Le *mode* est *majeur* quand la Tierce est majeure. On appelle *Tierce majeure* celle qui contient deux tons, p. e. *ut-mi* ou *sol-si*.

Le *mode* est *mineur* quand la Tierce est mineure. On appelle *Tierce mineure* celle qui ne contient qu'un ton & demi, p. e. *la-ut* ou *mi-sol*.

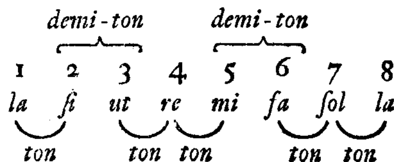
§. 5.

Chaque mode est composé de *cinq tons* & *deux demi-tons*.

(α) *Dans le mode majeur* les deux demi-tons se trouvent de la Tierce à la Quarte, & de la Septième à l'Octave, comme l'on peut voir par la démonstration suivante.



(β) Dans le *mode mineur* les deux demi-tons se trouvent de la Seconde à la Tierce & de la Quinte à la Sixte, comme l'on peut voir par cet exemple :



Obser-

Observation.

Pour ce qui est du mode mineur, il arrive assez souvent,

1) qu'on y change la proportion de la Septième, en la haussant d'un demi-ton, ce qui y produit alors trois demi-tons, dont le dernier se fait de la Septième à l'Octave, comme l'on verra par la démonstration suivante:

1	2	3	4	5	6	7	8
la	*si*	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol**	*la*
	demi-ton (si–ut)			*demi-ton* (mi–fa)		*demi-ton* (sol*–la)	

2) qu'on y change la proportion de la Sixte & de la Septième à la fois, en les haussant toutes deux d'un demi-ton, au moyen de quoi le demi-ton qui se faisoit de la Quinte à la Sixte se perd, comme l'on peut voir par cette démonstration:

1	2	3	4	5	6	7	8
la	*si*	*ut*	*re*	*mi*	*fa**	*sol**	*la*
	demi-ton (si–ut)					*demi-ton* (sol*–la)	

Mais ces changemens, qu'on fait en faveur de la mélodie *en montant à l'Octave*, ne dérangent en rien la nature du mode mineur, & il faut toûjours s'en tenir à ce qui à été dit à la lettre (β) au sujet des deux demi-tons de ce mode. La raison en est toute claire par les règles de la *modulation*, c'est-à-dire par la digression d'un ton à l'autre, qu'on trouve expliquée dans la première partie de mon *Traitè de la Fugue.*

§. 6.

Nous avons vu ci-dessus, qu'il y a douze demi-tons dans la musique. Ces *douze sons* différens pouvant être employés chacun pour note finale ou tonique d'une pièce, & chaque tonique pouvant admettre la Tiérce majeure ou mineure, il s'en suit de là, qu'il y a *vingt-quatre tons* ou *modes*, *douze majeurs* & *douze mineurs.*

§. 7.

§. 7.

A l'égard de la *représentation de ces vingt quatre tons*, comme il y en a qui demandent des dièzes, d'autres qui demandent des b-mols, d'autres qui ne demandent ni dièzes ni b-mols, il faut savoir le *nombre* & l'*ordre des feintes* pour se mettre au fait.

α) Les *dièzes* se succèdent *de Quinte en Quinte*, & il y en a *sept*, comme il a déjà été dit ci-devant, chaque son principal de la Gamme pouvant être haussé d'un demi-ton. Les voici dans l'ordre qu'ils se suivent:

1	2	3	4	5	6	7
*fa**	*ut**	*sol**	*re**	*la**	*mi**	*si**

β) Les *b-mols* se succèdent de *Quarte en Quarte*, & il y en pareillement *sept*, chaque son principal de la Gamme pouvant être baissé d'un demi-ton. Les voici dans l'ordre qu'ils se suivent:

1	2	3	4	5	6	7
si^b	*mi*^{b}	*la*^{b}	*re*^{b}	*sol*^{b}	*ut*^{b}	*fa*^{b}

§. 8.

N'y aïant que sept dièzes, il n'y a que *quatorze tons* qui en puissent être marqués, *sept majeurs* & *sept mineurs*. Comme le ton *d'ut* majeur & celui de *la* mineur ont tous les tons naturels, ces dièzes ne peuvent appartenir qu'à ces sept tons, qui succèdent à ceux d'*ut* & *la*. Mais pour trouver ces sept tons, il faut aller *de Quinte en Quinte*, & remarquer en même tems, que le nombre des dièzes s'augmente toûjours de ton en ton, comme il paroit par la démonstration suivante:

Tons majeurs.

Ut n'a point de dièze.

1. ſol a fa*
2. re a fa* & ut*
3. la a fa* ut* & ſol*
4. mi a fa* ut* ſol* & re*
5. ſi a fa* ut* ſol* re* & la*
6. fa* a fa* ut* ſol* re* la* & mi*
7. ut* a fa* ut* ſol* re* la* mi* & ſi*

Tons mineurs.

La n'a point de dièze.

1. mi comme ſol majeur.
2. ſi comme re majeur
3. fa* comme la majeur.
4. ut* comme mi majeur.
5. ſol* comme ſi majeur.
6. re* comme fa* majeur.
7. la* comme ut* majeur.

§. 9.

Il en eſt des b-mols comme des dièzes. Il n'y a que quatorze tons qui en puiſſent être marqués, ſept majeurs & ſept mineurs. Mais pour trouver ces tons, il faut aller de *Quarte en Quarte* en commençant par *ut* & *la*, & remarquer en même tems, que le nombre des b-mols s'augmente de ton en ton, comme l'on peut voir par la démonſtration ſuivante:

Tons majeurs.

Ut n'a point de b-mol

1. *fa* a *ſi*^{b}.
2. *ſi*^{b} a *ſi*^{b} & *mi*^{b}.
3. *mi*^{b} a *ſi*^{b} *mi*^{b} & *la*^{b}.
4. *la*^{b} a *ſi*^{b} *mi*^{b} *la*^{b} & *re*^{b}.
5. *re*^{b} a *ſi*^{b} *mi*^{b} *la*^{b} *re*^{b} & *ſol*^{b}.
6. *ſol*^{b} a *ſi*^{b} *mi*^{b} *la*^{b} *re*^{b} *ſol*^{b} & *ut*^{b}.
7. *ut*^{b} a *ſi*^{b} *mi*^{b} *la*^{b} *re*^{b} *ſol*^{b} *ut*^{b} & *fa*^{b}.

Tons mineurs.

La n'a point de b-mol.

1. *re* comme *fa* majeur.
2. *ſol* comme *ſi*^{b} majeur.
3. *ut* comme *mi*^{b} majeur.
4. *fa* comme *la*^{b} majeur.
5. *ſi*^{b} comme *re*^{b} majeur.
6. *mi*^{b} comme *ſol*^{b} majeur.
7. *la*^{b} comme *ut*^{b} majeur.

§. 10.

Dans la repréſentation des vingt-quatre tons précédens il y a *trois tons majeurs* & *trois mineurs* qui paroiſſent chacun *ſous deux noms différens*, ſavoir

1) *Si*

1) *Si* majeur & *Ut*^{b} majeur. 1) *Sol** mineur & *la*^{b} mineur.
2) *Fa** majeur & *ſol*^{b} majeur. 2) *Re** mineur & *mi*^{b} mineur.
3) *Ut** majeur & *Re*^{b} majeur. 3) *La** mineur & *ſi*^{b} mineur.

Mais on ne ſe ſert pas *d'Ut*^{b} *majeur*, ni de *la*^{b} *mineur* ou de *la** *mineur*, parce qu'il eſt plus commode de jouër en *ſi majeur*, en *ſol** *mineur* & en *ſi*^{b} *mineur*. Les repréſentations de *fa** *majeur* & *ſol*^{b} *majeur*, de même que celles de *re** *mineur* & *mi*^{b} *mineur* ſont uſitées toutes deux. Mais à l'égard de *re*^{b} *majeur* & *ut** *majeur*, le *re*^{b} eſt plus uſité que l'*ut**. Donc tout bien compté il ne nous reſte que les tranſpoſitions ſuivantes des douze tons majeurs & douze mineurs.

Tons majeurs.	*Tons mineurs.*
1. *Ut* maj.	1. *La* min.
2. { *ut dièze* maj. / *re b-mol* maj. }	2. *ſi b-mol* min.
3. *re* maj.	3. *ſi* min.
4. *mi b-mol* maj.	4. *ut* min.
5. *mi* maj.	5. *ut dièze* min.
6. *fa* maj.	6. *re* min.
7. { *fa dièze* maj. / *ſol b-mol* maj. }	7. { *re dièze* min. / *mi b-mol* min. }
8. *ſol* maj.	8. *mi* min.
9. *la b-mol* maj.	9. *fa* min.
10. *la* maj.	10. *fa dièze* min.
11. *ſi b-mol* maj.	11. *ſol* min.
12. *ſi* maj.	12. *ſol dièze* min.

On reconnoitra par tout ce qui vient d'être dit, que le calcul de quelques auteurs n'eſt pas trop juſte, & qu'ils multiplient le nombre des tranſpoſitions ſans néceſſité.

§. 11.

Les dièzes & les b-mols, qu'il faut employer pour la transpoſition d'un ton & pour ſa rèpréſentation à la clef, s'appellent *feintes eſſentielles*, & les autres, qui ſe trouvent par-ci par-là dans le cours de la pièce, & que la modulation y introduit, ſe nomment *feintes accidentelles*.

§. 12.

Aïant remarqué ci-deſſus, qu'il y a toûjours un ton majeur&un ton mineur, qui ſe repréſentent de la même manière, puisqu'ils ont les mêmes dièzes ou b-mols; ces deux tons, où la choſe a lieu, ſont éloignés l'un de l'autre à la diſtance d'une Tierce mineure. Le ton d'en haut eſt toûjours majeur & celui d'en bas mineur. Donc il ſuffit de ſavoir la repréſentation de l'un de ces tons, pour ſavoir en même tems celle de l'autre. Voyez l'exemple ſuivant:

Tierce mineure.

ſol majeur. Ton d'en haut.
mi mineur. Ton d'en bas.

CHAPITRE ONZIEME.

De la Céſure, de la Cadence, & du Rythme.

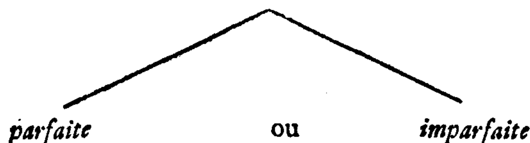
§. 1.

Céſure eſt un *terme général* qui déſigne tout repos que le chant prend, en quelque endroit de la pièce & ſur quelques notes que ce ſoit. Tab. XIX. fig. 1. 2. 3. 4. aux mots *Cæſura.*

§. 2.

Mais *en particulier* on n'employe le terme de *ceſure* que pour exprimer les petits repos du chant, & on ſe ſert de celui

lui de *cadence* pour désigner les grands repos. Cette *cadence* est ou



parfaite ou *imparfaite*

quand elle se fait *de la dominante à la tonique* à l'égard de la Basse fondamentale. Quant au *Dessus*, la tonique y est précedée ou de la note sensible ou de la Seconde. Quand la pièce est à plusieurs parties, la *Haute-Contre* finit par la *dominante* & la *Taille* par la *médiante*. (La *médiante* est la Tierce au-dessus de la tonique.) Voyez d'abord Tab. XIX. fig. 5. & ensuite fig. 6. item les deux mesures qui précédent la fin de la première & seconde partie de l'*Allegro* qui se trouve à la Tab. XV. & XVI. La cadence parfaite ne sert pas seulement à terminer une pièce en entier, mais encore en partie au milieu, pour distinguer une partie, reprise, section ou période l'une de l'autre.

Celle-ci se fait de trois façons à l'égard de la Basse, savoir,

1) *de la finale à la dominante;* (La *dominante* est la Quinte au-dessus de la tonique). Voyez la Tab. XIX. fig. 7. item fig. 2. & 4. aux mots *cad. imperf.*

2) *de la Quarte à la finale.* fig. 8. Tab. XIX.

3) *de la Sixte, Quarte ou Seconde à la dominante.* Fig. 9. 10. 11. La *Quarte* est souvent haussée d'un demi-ton. fig. 12.

Ces cadences imparfaites ne s'emploient régulièrement qu'au milieu d'une pièce, ou, quand c'est dans une suite de plusieurs pièces, à la fin d'un *Adagio*, pour passer ensuite à un *Allegro*.

Remarque.

Les parties ne finissent par toûjours par les intervalles qui leurs sont affectés. Le *Dessus* finit quelque fois par la *Tierce* à la manière de la Taille. fig. 13. 14. Tab. XIX. quelquefois *de la dominante à la tonique* à la manière de la Basse, sur-tout quand les parties vont à l'unisson. fig. 15. La *Basse* précède quelquefois la note finale ou de la *sensible*, fig. 14. ou de la *Seconde*. fig. 4. à la quatrième mesure. Dans la *cadence imparfaite* le Dessus finit quelquefois de *la finale à la* dominante, en imitant la Basse, fig. 16. Tab. XIX.

§. 3.

Toute césure & cadence se termine de deux façons,

1) ou d'un mauvais à un bon tems, ce qui s'appelle *césure* ou *cadence masculine*. Voyez la Tab. XIX. fig. 1. 5. 6.

2) ou d'un bon à un mauvais tems, ce qui s'appelle *césure féminine*. Voyez la Tab. XIX. fig. 3. 17. 18. 19. 20.

Remarques.

1) La *cadence féminine imparfaite* peut s'employer dans quelque pièce que ce soit dans la mesure égale & inégale. Tab. XIX. fig. 12.

2) La *cadence féminine parfaite* n'a point lieu *dans la mesure égale*, quoiqu'on trouve pourtant des pièces choraïques où l'on en a fait usage. Tab. XIX. fig. 17. 18.

3) Quant à la *cadence féminine parfaite dans la mesure inégale*, la dernière note y tombe ou *dans le second* ou *dans le troisiéme tems*. Celle où la chûte se fait dans le second tems peut s'employer dans toute, sorte de pièces, mais pas trop bien à la fin d'une période. Tab. XIX. fig. 20. &, 3. *à la trois. mesure*. Mais celle où la dernière note tombe dans le troisième tems, ne se soufre que dans de certaines pièces choraïques pour finir une période. Tab. XIX. fig. 19.

4) Il y a une sorte de pièce de danse où la césure tombe juste, c'est-a-dire dans un bon tems, mais où la dernière note se repéte encore une fois dans le mauvais tems. Tab. XX. fig. 1. Presque toutes les pièces de danses polonnoises sont dans ce goût là. On peut rapporter ici cette sorte de pièces à trois tems ou la césure tombe dans le second tems, & où l'on repéte la dernière note dans le troisième tems. Voyez la Tab. XX. fig. 2. Cependant le mouvement de cette pièce ést toûjours

jours beaucoup plus naturel quand on la joue comme à la fig. 3.

5) Il ne faut pas confondre avec la césure féminine celle *où la dernière note est retardée par un port de voix*, laquelle reste toûjours masculine. Tab. XIX. fig. 4. & 6. *aux deux derniers exemples* & fig. 9. *au second* & fig. 14. où le port de voix est écrit par des notes ordinaires.

6) Toute cadence allongée pas deux ou trois notes, n'est qu'une simple cesure. Tab. XX. fig. 4. Pour que ces exemples fussent des cadences, il faudroit rester sur la première note, c'est-à-dire sur la médiante ou dominante, & alors ce seroient des cadences masculines. Mais l'addition de ces notes les change en césures féminines bonnes au milieu d'une pièce.

7) Quand on commence une cadence & qu'on ne la finit pas, en changeant de progression ou d'harmonie &c. cela s'appelle *cadence évitée*, *feinte* ou *rompuë*, en Italien *cadenza d'inganno* ou *sfuggita*. Voyez la Tab. XIX. fig. 2. *dans la sixième mesure*, item Tab. XX. fig. 5. 6. 7. 8. 9. Quelques auteurs font une différence entre une *cadenza d'inganno* & *sfuggita*; mais cela ne fait qu'une distinction frivole.

§. 4.

La distance d'une césure à l'autre s'appelle *membre*. Une suite de deux ou trois membres s'appelle *section*, & une suite de plusieurs sections, dont la dernière doit finir par une cadence parfaite, s'appelle *période*. Faisons une petite analyse de l'*Allegro* qu'on trouve à la Tab. XVII.

Les huit premières mesures contiennent une section composée de deux membres, dont le premier finit par la césure de la quatrième mesure, & le second par celle de la huitième mesure. Les dix mesures suivantes qui finissent par la dix-huitième mesure, contiennent une nouvelle section, divisée en cinq membres. Depuis cette section jusqu'à la fin de la première partie, il y a encore

core quatre ſections, dont la première contient quatre meſures, la ſeconde huit, la troiſième douze, & la quatrième les douze dernières ; ce qui fait en tout ſix ſections, dont la dernière finit par une cadence parfaite, pour terminer la première partie. Ces ſix ſections forment la *première période* de cet Allegro.

En continuant d'examiner l'Allegro de cette façon, on trouvera à la quarantième meſure de la ſeconde partie une *ſeconde période* qui finit par une cadence parfaite en *mi mineur*. Et de ce ton jusqu'à la fin de la pièce il y a une *troiſième période*.

Presque toutes les pièces modernes ſe composent de cette façon & n'ont que trois périodes. Tout Rondeau qui a deux couplets, a trois périodes, p. e., les *Sauvages* de Mr. *Rameau*, où chaque période eſt compoſée de deux ſections, & chaque ſection de huit meſures.

Remarques.

1) Commes les périodes ſe diſtinguent l'une de l'autre par la modulation, on pourroit définir la *période* par la diſtance d'une modulation à l'autre. Mais il faudroit ajouter au terme de modulation l'épithète de *principale*, parce que ces modulations ſont ſouvent coupées par pluſieurs autres petites qui, n'étant que paſſagères, ne peuvent être conſiderées que comme *moins principales*.

2) La ſeconde période d'une pièce, au lieu de finir par la cadence parfaite, ſe termine ſouvent par une cadence imparfaite, accompagnée d'une Fermate.

§. 5.

Deux ou trois petites périodes forment un *paragraphe*. Il ſe trouve ſouvent des paragraphes dans les pièces des anciens, ſurtout dans la ſeconde partie de l'air.

Remarques.

Quelques compoſiteurs ſont dans l'uſage de diſtinguer les différentes pièces d'une Sonate par le terme de *paragraphe*. Cette façon de parler n'eſt pas juſte. Pour s'exprimer en termes de Rhetori-

torique, ce ſont trois ou quatre diſcours compoſés ſur des thèmes différens & prononcés l'un après l'autre. Mais que ſert-il d'ôter ſans néceſſité la dénomination naturelle d'une choſe pour lui en ſubſtitüer une figurée?

§. 6.

Le rapport d'un membre ou ſection avec l'autre, à l'égard du nombre des meſures, s'appelle *Rythme*, ou *nombre ſectional*, item *proportion géométrique.* Ce *Rythme* peut être

binaire, Tab. XIX. fig. 2
ternaire, Tab. XIX. fig. 3. ou
quaternaire, Tab. XIX. fig. 4.

Dans la première ſection de l'Allegro qu'on voit à la Tab. XVII. il y a des rythmes de quatre meſures. La ſeconde ſection contient des rythmes de deux meſures &c.

Remarques.

Le nombre des meſures eſt ſouvent inégal, & cependant le rythme eſt juſte. Voyez p. e. les cinq meſures par lesquelles l'Allegro de la Tab. XV. finit, & qu'il faut compter de la façon qu'on voit à la fig. 10. Tab. XX., car la pièce pourroit déjà finir à la première cadence, le reſte n'étant qu'une petite addition, à cauſe de laquelle il falloit *ſupprimer une meſure.* Ce qui ſe dit des cinq dernières meſures de cette pièce, doit auſſi s'entendre des cinq dernières meſures de la première partie. Dans un *Trio*, *Concerto* &c. ces ſortes de *ſuppreſſions de meſure* ſont fort fréquentes, en faiſant entrer une partie ſur la note finale de la précédente, ſans attendre que la meſure ſoit finie. Sans cette ſuppreſſion le rythme deviendroit languiſſant.

§. 7.

Le rapport d'une ſection à l'autre à l'égard des *piés*, c'eſt-à-dire à l'égard du nombre, de la figure & du mouvement des notes, s'appelle *proportion arithmétique*, it. *rapport métrique*, *(metrum).* Voyez

l'Allegro de la Tab. XVII. où ce rapport métrique est par-tout observé, d'une section à l'autre. Les *Sauvages* vous en donneront un second exemple.

Remarques.

1) Les termes de *rythme* & *metrum* se prennent souvent l'un pour l'autre dans la façon commune de parler.

2) Du bon usage du *rythme* & du *metrum* depend la symétrie d'une pièce. Mais c'est une affaire de composition. En voilà assez pour mettre le joüeur de clavecin en état d'analyser une pièce.

CHAPITRE DOUZIEME.

Des agrémens en général.

Il y a certaines choses en musique qui ne s'expriment pas bien par des notes, ou qui embarasseroient du moins également le copiste & l'exécuteur, si l'on vouloit les exprimer par les notes ordinaires. Ces choses sont cependant ce qu'il y a de plus fin dans la musique, & sans elles une pièce, quelque travaillée qu'elle fut d'ailleurs, auroit toûjours mauvaise grace. On est donc convenu de certains caractères propres à les désigner. On s'est contenté d'écrire le fond du chant, en abandonnant à l'exécuteur le soin de suppléer au reste à l'aide de ces caractères. Voilà l'origine des *figures d'exécution*, nommées pour l'ordinaire *Agrémens*, qui ne sont par conséquent qu'une addition qu'on fait au chant d'une pièce en l'exécutant. Il n'y a donc d'autre différence entre les figures de composition & celles d'exécution, si non que les premières sont écrites par les notes ordinaires, & que les dernières sont indiquées ou par de petites notes ou par d'autres caractères. Preuve de quoi c'est que l'on emploie assez souvent les notes ordinaires à la place des signes, & réciproquement, comme nous le verrons ci-après. Tout bien considéré, je crois bien faire que de commencer par expliquer *les figures de composition*, pour faire mieux entendre celles d'exécution.

ARTI-

ARTICLE PREMIER.

Des Figures de composition.

§. 1.

Il n'y auroit pas beaucoup de variété dans la musique, si les différentes parties procédoient toûjours & en même tems par des notes de la même valeur, & qu'on ne réglât le nombre des notes que sur celui des tems de la mesure. Il est donc de conséquence, pour produire de la diversité, de faire servir contre une note deux ou plusieurs autres de moindre valeur.

§. 2.

Le partage d'une note fondamentale du chant en deux autres ou davantage s'appelle *figure de composition*, & il y a *deux de ces figures* à qui toutes les autres se rapportent, savoir, la *Séparation* & la *Supposition.*

1) la *Séparation*, quand la note fondamentale du chant ne se partage qu'en notes essentielles. Tab. II. fig. 26. & Tab. III. fig. 7.

2) la *Supposition*, quand la note fondamentale du chant se partage en notes essentielles & accidentelles.

les *notes essentielles* sont celles qui sont comprises dans l'harmonie de la Basse.

les *notes accidentelles*, celles qui ne sont pas comprises dans l'harmonie de la Basse.

Remarques.

α) La supposition est ou *régulière* ou *irrégulière*,

régulière, quand la note essentielle précéde la note accidentelle. Tab. II. fig. 32. en comparaison de la fig. 31. *item* fig. 34. en comparaison de la fig. 33. *item* fig. 35. & 36.

irrégulière, quand la note accidentelle précéde la note essentielle. Voyez la Tab. II. fig, 28. en comparaison de la fig. 27. *item* la fig. 30. en comparaison de la fig. 29. Les notes qui passent par supposition irrégulière (nommées en Italien *note cambiate*, c'est-à-dire, *notes d'échange)* sont marquées par de petites étoiles.

β) Une ſuite de pluſieurs ſéparations s'appelle *Batterie.* Voyez la Tab. III. fig. 7.

Quand on ne ſe ſert précisément que des notes compriſes dans l'harmonie de l'accord, c'eſt une *Batterie unie* Tab. III. fig. 7.

Quand on ajoute par-ci par-là aux notes eſſentielles une note par ſuppoſition, c'eſt une *Batterie figurée.* Tab. III. fig. 8. Les notes qui paſſent par ſuppoſition ſont marquées par des étoiles.

§. 3.

Voici à préſent les figures de compoſition les plus notables qui dérivent des deux précédentes.

(1) *Bombo.* C'eſt par ce terme que les Italiens déſignent la répétition d'une note en même dégré. Tab. II. fig. 37. 39. (a) & (b) & 40. A la place de l'Uniſſon on emploie ſouvent l'Octave, fig. 38. Il n'eſt pas difficile des s'appercevoir que cette figure ſe rapporte à la première des figures générales, n'étant que le rebattement d'un intervalle eſſentiel.

(2) *Détacher les notes*, c'eſt lorsqu'on partage une note en deux autres d'égale valeur & en même dégré, & que l'on n'en fait ſonner que la première. Tab. II. fig. 41. La pauſe tient ici la place de la ſeconde note. Quand ce Détaché n'eſt pas exprimé par des pauſes comme dans l'exemple précédent, on l'indique par des points ou par de petites lignes au-deſſus de la note qui ne doit être entenduë qu'à demi, comme il a été dit ci-deſſus.

(3) *Tempo rubato*, c'eſt le contraire du Détaché & conſiſte à ne faire ſonner que la dernière moitié d'une note partagée en deux en même dégré. Tab. II. fig. 42. Quelques compoſiteurs ſont dans l'habitude d'employer à la place de la pauſe le ſigne qu'on voit à la fig. 49. pour marquer le *tempo rubato (le tems dérobé)* d'une note. Mais la première manière eſt préférable à l'autre, d'autant plus qu'il ne faut pas multiplier les ſignes ſans néceſſité. Il y en a déjà aſſez ſans cela.

(4) *Syn-*

(4) *Syncope*, c'est quand une note, en se répétant en même dégré, se change de mauvaise en bonne. Tab. II. 39. *(a)* & *(b)*. Cette syncope est *régulière* ou *irrégulière*.

régulière, quand la note passe d'un tems à l'autre par le moyen de la liaison, sans la faire sonner de nouveau. fig. 48. & fig. 46., Quoique la liaison ne soit pas exprimée ici elle y a néanmoins lieu, comme l'on en peut faire l'essai en écrivant les exemples d'une autre façon, c'est-a-dire, en partageant les noires en croches, & en liant les croches par le moyen de la Tenuë.

irrégulière, quand on fait sonner la note deux fois. fig. 47.

(5) *Tenuë* (en Italien *Tenuta)*, c'est quand on fait entendre une note en même dégré pendant plusieurs tems de mesure, sans l'articuler de nouveau à chaque tems. Tab. II. fig. 44. Au chapître sixième la Tenuë a été expliquée comme une *figure d'écriture* en fait de musique; ici nous la regardons comme une figure de composition.

(6) *Anticipation*, c'est quand on fait entendre d'avance une note suivante sur le dernier tems de la note précédente. A la Tab. II. fig. 45. cela se fait par une syncope irrégulière & fig. 46. par une syncope régulière.

Remarques.

En exécutant on passe quelquefois la première des deux notes au moyen du Tempo rubato. fig. 50.

(7) *Retardation* ou *suspension*, c'est quand on répéte la note précédente sur le premier tems de la note suivante. A la Tab. II. fig. 47. cela se fait par une syncope irrégulière, & fig. 48. par une syncope régulière.

(8) *Tirade*, c'est une suite de plusieurs suppositions par dégrés successifs au moyen desquelles on monte ou descend d'un ton à l'autre. Tab. III. fig. 1. 2. 3. Quelques uns appellent aussi cette figure *Roulade* ou *Roulement*, mais dans un sens impropre, ce dernier mot étant un terme général qui désigne toutes sortes de passages propres à être chantés sur une syllabe longue dans la musique

 vocale.

vocale. Il y a peu de cantates françoises où l'on n'en trouve sur les mots *régnez*, *volez*, *chantez*, *gloire*, *victoire*, &c. & d'italiennes, où il n'y en ait sur les mots *core*, *amore*, *dolore* &c. Les Italiens appellent cette figure *prolazione*.

(9) *Groppo*, c'est une suite de deux suppositions par dégrés conjoints, dont *la première* & *troisième note* se font sur le même dégré. Tab. III. fig. 4.

(10) *Circolo mezzo*, c'est le contraire de la figure précédente, étant une suite de deux suppositions par dégrés conjoints, dont *la seconde & quatrième note* se font sur le même dégré. Tab. III. fig. 5. 6.

Observation.

Voilà toutes les figures qu'il faut connoître à fond pour varier sur le champ un air de musique, coutume observée de beaucoup d'Italiens, qui, en répétant la partie d'une pièce, la jouënt pour l'ordinaire d'une manière différente de la première fois.

ARTICLE SECOND.

Des Figures d'exécution.

§. I.

Quelque importans que soyent ces *trois points*, *de rendre le chant d'un air note pour note*, *d'entrer dans le mouvement de cet air*, & *de ne pas broncher dans la mesure*, ce n'est proprement que *bien lire la musique*. Il faut quelque chose de plus pour la *bien joüer*, pour la joüer de façon que l'oreille n'ait plus rien à désirer; c'est-à-dire, qu'il faut joüer *avec goût*, qu'il faut accompagner le jeu de *certains ornemens*, non pas toûjours de ces *ornemens arbitraires* au moyen desquels l'exécuteur substituë son goût à celui du compositeur; mais des ces *ornemens essentiels*, qui font valoir à la fois celui qui a fait la pièce & celui qui l'exécute. Les agrémens arbitraires diminüent souvent de la beauté de l'air; les essentiels y en ajoutent. Une pièce composée com-

comme il faut, peut bien se passer d'ornemens de caprice, mais non pas d'ornemens convenables au goût du chant.

§. 2.

Cependant quelque dégoutant que soit un jeu dénué de tout agrément, celui-là ne l'est pas moins dont toutes les notes en sont farcies. L'un prête un air de rudesse aux pensés les plus raffinées, l'autre fait méconnoître le fond du chant. Un musicien qui broderoit chaque note en y mettant un tremblement ou pincé auroit aussi mauvaise grace qu'un homme qui dans un compliment accompagneroit chaque mot d'une révérence.

§. 3.

Mais où apprend-t-on à distinguer les notes qui doivent être colorées, & les endroits du chant où tel agrément convient mieux qu'un autre? Il faut étudier des pièces où tous les agrémens sont marqués & où il n'y en a ni trop ni trop peu. Il faut entendre après cela des personnes qui sont dans la réputation de bien jouër. C'est d'après ces originaux qu'il faut former son goût, en s'exerçant en même tems soi-même. Car il est impossible de donner des règles pour placer les agrémens, qui soient propres pour tous les cas: tant la musique est une source intarissable de variétés, & tant un musicien différe de l'autre si non pour la totalité du goût, du moins en partie. Faites en l'essai & donnez à plusieurs personnes une pièce nouvelle où il n'y ait encore aucun agrément. Qu'elles en mettent, & vous verrez que dans de certains endroits de l'air quelques unes seront peut-être d'accord; mais pour les autres, elles différeront toutes. Elles y mettront d'autres agrémens, chacune suivant son goût particulier; l'une en aura davantage que l'autre: celui-ci emploiera un tremblement où l'autre ne fera qu'un doublé; & l'autre fera un pincé où celui-ci ne voudra qu'un port de voix.

§. 4.

On voit par là la néceſſité où se trouve un compositeur, s'il veut être entendu par-tout & que sa pièce soit jouée d'une façon & non pas d'une autre, d'avoir soin d'y mettre tous les agrémens dont il la croit susceptible. C'est une chose aussi necessaire que d'indiquer le mouve-

mouvement de l'air. Sans cela ses productions risquent assûrément, si non d'être estropiées, du moins défigurées. Qu'il se persüade, que les autres personnes qui joüent de ses pièces, sont dans la même disposition que lui lorsqu'il jouë celles des autres. Aussi peu qu'il entrera dans le sens de l'auteur quand il n'est pas expliqué comme il faut, aussi peu les autres entreront-ils dans le sien, quand il ne l'a pas marqué. Les François méritent bien des éloges à cet égard. Ils n'oublient pas le moindre agrément dans leurs pièces. C'est dommage que souvent ils en mettent trop.

§. 5.

Au reste, tous les agrémens se marquent ou par des caractères ou par de petites notes qu'on appelle *notes postiches*, ou par des notes de la grandeur ordinaire. Les *caractères* s'emploient pour marquer certains agrémens que l'on ne sauroit représenter qu'avec peine par des notes. Par exemple si l'on vouloit représenter le tremblement par des notes, & que l'exécuteur dût se régler sur la quantité prescrite des battemens alternatifs, il n'auroit pas moins de peine que celui qui accompagneroit & à qui on présenteroit une partition d'accords pour accompagner un *Solo*. Mais ces caractères ne doivent pas être multipliés sans nécessité. Ce qu'on peut effectüer avec moins de peine & plus commodément au moyen des notes, n'à pas besoin de caractères. C'est là le cas où l'on emploie les *notes postiches* qui, quoi qu'elles se prennent sur les tems des notes ordinaires, ne se comptent pourtant pas au nombre de celles qui constitüent la mesure. Mais comme il y a souvent de la confusion à craindre en employant ces petites notes, l'on se sert enfin des *notes ordinaires* pour exprimer un agrément.

§. 6.

Les agrémens dont on se sert dans la nouvelle manière de toucher le clavecin, sont au nombre de *neuf*, savoir,

1) *Le Balancement.*

2) *Le Port de voix simple.*

3) *L'Aspiration.*

4) *Le*

4) *Le Port de voix double.*
5) *Le Flatté.*
6) *Le Doublé.*
7) *Le Pincé.*
8) *Le Tremblement.*
9) *L'Harpégement.*

J'explique tous ces differens agremens dans les chapîtres qui ſuivent.

CHAPITRE TREIZIEME.

Du Balancement.

§. 1.

Le *balancement*, en Italien *Tremolo*, n'eſt autre choſe que la répétition d'une note en même dégré, avec cette différence, que la répétition ne ſe fait pas par de nouvelles articulations, mais par un mouvement du bout des doigts. Mais ce n'eſt que ſur le clavecin à archet qu'on peut exécuter cet agrément. A l'égard de l'effet, il n'eſt pas poſſible de le repréſenter en notes. C'eſt une imitation du Tremblant de l'orgue.

§. 2.

Il y a deux manières d'écrire le balancement, ſavoir, ou en mettant ſur une note autant de points que l'on doit faire de mouvemens, ou en écrivant autant de notes que l'on doit faire de mouvemens. Voyez la Tab. III. fig. 10. Mais cette dernière manière ne s'emploie que pour les violons & flûtes, & la première eſt plus en uſage pour le clavecin à archet.

§. 3.

Sur une tenuë longue il faut précéder le balancement d'une *Meſſa di voce*, qui conſiſte à toucher d'abord la note très foiblement, à en renforcer peu à peu le ton, & à le radoucir enſuite de la même manière. Mais pour l'exécution de la Meſſa di voce, il ne faut pas moins d'uſage que pour l'exécution du balancement.

CHAPITRE QUATORZIEME.

Du Port de voix ſimple.

§. 1.

Le *port de voix ſimple*, en Italien *appoggiatura*, n'eſt autre choſe qu'un coulé de deux notes, dont la ſeconde eſt la note fondamentale du chant.

§. 2.

Il y a deux choſes à obſerver quant à l'écriture & à l'uſage de cet agrément; c'eſt,

1) qu'on l'écrit par-tout aujourdhui, ou *par une note poſtiche*, Tab. III. fig. 16. 28. & 29., ou *par une note ordinaire*, fig. 15. 34. & 35., & *non pas avec des caractères* comme anciennement, fig. 11. 12. 13. 36.

2) que la première des deux notes ſe prend toûjours *ſur le tems de la fondamentale*, en frappant directement contre la Baſſe, Tab. III. 28. 29. 34. & 35. & *non pas ſur le tems de la note qui précède les deux*, à moins qu'on ne l'indique exprès ou par des notes ordinaires, Tab. III. fig. 30. 31. ou par des notes poſtiches qui aient la queuë tournée vers la note précédente. Tab. IV. fig. 6. Mais la première manière eſt meilleure. La ſeconde ne ſert qu'à multiplier les ſignes ſans néceſſité & à rendre par là l'exécution plus embaraſſante.

§. 3.

Le port de voix ſimple ſe pratique de pluſieurs façons,

1) *par dégrés conjoints*, Tab. III. fig. 28. 29. 30. 40.

2) *par dégrés disjoints;* voyez la Tab. III. fig. 37. ſur les notes initiales de la dernière & pénultième meſure, item fig. 38. 41. 42. 46. Quand la petite note du port de voix ſimple par dégrés disjoints ſe doit prendre ſur le tems de la note précédente, il faut l'indiquer par les notes ordinaires. Voyez la Tab. II. fig. 36.

3) en *montant*. Tab. III. fig. 35. & 31.

4) en *deſcendant*. Tab. III. fig. 34. & 30.

5) *len-*

5) *lentement*. Tab. III. fig. 15. 16. 22. 23. 24. Ce ſont proprement les *véritables ports de voix*, & les autres ne ſont que de *petits accens*. Mais pour ne pas multiplier ſans néceſſité les termes & les figures, on comprend tout aujourdhui ſous la même dénomination. Quand la première note de cet agrément eſt fort longue & que la ſeconde ſe fait entendre enſuite très foiblement & preſque en ſe perdant, on appelle ce procès *chûte*. Sur un clavecin à archet il faut d'abord enfler un peu le ſon de la première note.

6) *Vivement*. Tab. III. fig. 39. 40. La meilleure manière eſt de ſe ſervir d'une petite double croche pour exprimer le port de voix vif.

§. 4.

Quand on ſe ſert de notes poſtiches pour écrire un port de voix ſimple ſur lequel on doit un peu appuyer avant que de ſe perdre dans la note fondamentale, il faut régler la valeur de ces petites notes ſur celle que le port de voix doit avoir, comme l'on voit aux exemples de la fig. 16. Tab. III. qui doivent être joués comme à la fig. 15. Voyez encore la fig. 25. qui doit être jouée comme la fig. 22. Mais il vaut encore mieux ſe ſervir de deux notes ordinaires & d'écrire le port de voix tel qu'il doit être exécuté, du-moins dans des rencontres où les notes poſtiches peuvent embaraſſer. Voyez par exemple les fig. 26. & 27. Tab. III. qui doivent être jouées comme les fig. 23. & 24. En une pareille rencontre, dis-je, il faut préférer la manière d'écrire ordinaire. Car ſi l'effet du port de voix ne choque pas l'oreille, il me ſemble qu'il importe peu de choquer le préjugé des yeux; & il eſt certain, que ſi le port de voix attaque la juſteſſe de l'harmonie, la manière de l'écrire n'en ôte pas le défaut. Au reſte il ne faut jamais employer de doubles croches pour marquer un port de voix lent. Qui pourra deviner, par exemple, que la fig. 14. doit être jouée comme la fig. 15.? Voyez encore d'autres exemples mal écrits aux fig. 17. *(a)* 18. *(a)* 19. 20. 21. qui doivent être exprimés tout comme aux fig. 17. *(b)* 18. *(b)* 22. 23. & 24.

§. 5.

Lorsque la main a plusieurs parties à faire, & qu'il n'y en a qu'une qui demande un port de voix, il ne faut pas retarder toutes ces parties, mais seulement celle qui porte l'agrément. Voyez la Tab. III. fig. 43. qui doit être jouée comme à la fig. 44.

§. 6.

De même que le port de voix ne sauve pas deux Quintes, comme la fig. 3. Tab. VI. c'est de même une faute, que de placer le port de voix de façon qu'il en resulte deux Quintes. Tab. VI. fig. 4.

§. 7.

Il ne sera pas maintenant difficile de rapporter le port de voix simple à son origine, & de s'appercevoir que cette petite note avec laquelle il se fait n'est qu'une note par supposition, exceptée dans *la plûpart* des ports de voix par dégrés disjoints, qui se rapportent à la séparation, comme p. e. la fig. 38. 41. 42. Tab. III. Je dis *la plûpart*, parce qu'il y en a aussi, où la première note passe par supposition. Tab. II. fig. 36.

CHAPITRE QUINZIEME.

De l'Aspiration.

§. 1.

L'*aspiration* est le contraire du port de voix simple, & consiste dans un coulé de deux notes, dont la première est la note fondamentale du chant.

§. 2.

Cet agrément, que l'on répresentoit autrefois par des caractères, Tab. IV. fig. 1. *(a)* & fig. 3. *(a)* it. fig. 4. & 5. *(a)* s'écrit aujourdhui, ou par des notes ordinaires, tel qu'il doit être fait, Tab. IV. fig. 1. & 3. *Eff.* it. 4. & 5. *(b)* ou par des notes postiches qui ont la queuë tournée vers la première note. Tab. IV. fig. 1. *(b)* fig. 2. & 3. *(b)* & en suite au commencement de la portée suivante. Mais comme cette dernière manière est un peu emba-

embaraſſante, & qu'elle ne ſert qu'à multiplier les figures ſans néceſſité, il s'en faut tenir à la première pour écrire diſtinctement, c'eſt-à-dire, qu'il faut écrire les notes comme elles doivent être jouées.

§. 3.

L'aſpiration ſe fait des deux manières ſuivantes:

1) par *dégrés conjoints;* l'on emprunte alors ou la Seconde ſupérieure, Tab. IV. fig. 1-2. ou la Seconde inférieure. fig. 3.

2) par *dégrés disjoints;* l'on anticipe alors par la petite note la fondamentale qui ſuit, fig. 4. 5. quoiqu'on faſſe auſſi le contraire en empruntant la Seconde ſupérieure pour la petite note, avant-que de tomber. Tab. IV. fig. 2.

CHAPITRE SEIZIEME.

Du Port de voix double.

§. 1.

Le *port de voix double* eſt un agrément nouveau qui n'eſt pas encore connu de tout le monde ni pour le nom ni pour l'effet. Ce que pluſieurs compoſiteurs anciens & modernes débitent ſous cette dénomination, n'eſt pas un port de voix double, mais un *port de voix pincé*, duquel nous parlerons au chapître du pincé. Il en eſt des noms des agrémens comme des caractères par leſquels on les repréſente. Il y en a du-moins ſix fois plus que d'agrémens; & néanmoins il eſt aſſez ordinaire de déſigner deux choſes différentes par un même nom qui devroient l'être chacune par le leur, témoin le terme de *cadence*, par lequel quelques maîtres deſignent aſſez mal un *tremblement*, & qui cependant ne doit s'employer que pour ſignifier une concluſion de chant. Il me ſemble qu'un ſeul nom ſuffit en chaque langue à une figure d'execution; mais ce nom doit ſe rapporter à la nature de cette figure; & il ne faut pas qu'un maître ſuive à cet égard une mauvaiſe routine, ou qu'il agiſſe arbitrairement. On ne ſauroit être trop exact ſur cet article.

§. 2.

Le *port de voix double* consiste dans l'union de deux ports de voix simples de différente espèce. Il se marque toûjours par deux petites notes, quil faut passer avec une vivacité modérée. Voyez la Tab. IV. fig. 7. & 8. pour la marque & l'effet. A la Tab. III. fig. 45. il s'en trouve encore deux exemples.

§. 3.

Quoique cet agrément ne se fasse pour l'ordinaire que de la façon que l'on vient de voir, il ne perd pourtant rien de sa bonté, à être employé par mouvement renversé à la manière de la fig. 9. Tab. IV.

§. 4.

Le port de voix double, dont on accompagne la première note d'un point, comme à la fig. 10. Tab. IV. s'écrit mieux par les notes ordinaires, comme à la fig. 11. La premiére manière est embarassante.

§. 5.

Quand la main a plusieurs parties à faire, & qu'il n'y en a qu'une qui porte cet agrément, il ne faut retarder que la partie à la quelle il se rapporte, & non pas les autres. Voyez l'exemple de fig. 1. Tab. VI. qu'il faut jouër comme à la fig. 2.

CHAPITRE DIX-SEPTIEME.

Du Flatté.

§. 1.

Le *Flatté* consiste dans un coulé de trois notes par dégrés successifs, & se peut faire ou en descendant de la Tierce supérieure à la note fondamentale du chant, comme à la fig. 12. Tab. IV., ou en montant de la Tierce inférieure à cette note fondamentale comme à la fig. 13. Cet agrément, qui se marquoit autrefois ou d'un Guidon, Tab. IV. fig. 14. 15. ou d'une petite ligne oblique, fig. 16. 17. se marque à-présent par deux notes postiches comme l'on voit à la fig. 12. & 13.

§. 2.

§. 2.

Pour rendre le Flatté plus expressif, on augmente souvent d'un point la première des deux petites notes, fig. 20. & 21. Tab. IV. Mais comme cette manière d'écrire est aussi embarassante en écrivant qu'en exécutant, il vaut mieux se servir des notes ordinaires.

§. 3.

En employant un Flatté, il ne faut par faire tort à la justesse de l'harmonie, comme l'on en voit des exemples à la fig. 14. Tab. VI. qui ne sont nullement à imiter.

CHAPITRE DIX-HUITIEME.

Du Doublé.

§. 1.

Le *Doublé* n'est autre chose que ce que les Italiens appellent *Circolo mezzo*, figure de composition qui a été expliquée ci-dessus. La différence qu'il y a, c'est que le Doublé s'écrit par des notes postiches, ou qu'on le représente par un certain caractère.

§. 2.

Comme il y a deux sortes de Circoli mezzi ou *Demi-cercles*, l'un qui commence par la plus haute note des quatre, l'autre qui commence par la plus basse, de même il y a *deux sortes de Doublés*, dont l'un se voit à la fig. 22. Tab. IV. & l'autre à la fig. 23. & 24. tant à l'égard de la représentation qu'à l'égard de l'effet. Mais à la place de ces signes on se sert souvent de petites notes, Tab. VI. fig. 5. & même on feroit bien de ne se servir que de cette methode pour écrire le Doublé de la fig. 23.Tab.IV. & ne marquer par un signe que celui qui se trouve à la fig. 22. parce que ces deux caractères, quoique renversés, ne sont pas assez distincts pour ne pas embarasser les yeux quand on jouë une pièce pour la première fois & à livre ouvert. A la fig. 6. Tab. VI. on trouve encore une autre manière d'écrire le Doublé, qui est bonne quand les notes doivent être passées dans le mouvement.

§. 3

§. 3.

Quand la note qui porte le Doublé est précédée d'une petite note en même dégré, comme à la fig. 8. Tab. VI. ce n'est alors autre chose qu'un *Groppo*. Plusieurs compositeurs se donnent la peine de désigner le procès en entier par de petites notes, comme l'on voit à la fig. 7.

§. 4.

Quand le signe de liaison précéde le doublé, il ne faut pas alors articuler de nouveau la première note du Doublé. Tab. VI. fig. 9.

CHAPITRE DIX-NEUVIEME

Du Pincé.

§. 1.

Le *Pincé*, autrefois *Martellement*, en Italien *Mordente*, est un battement alternatif de deux notes par dégrés conjoints dont la plus haute est la note essentielle. Le battement commence *par la note essentielle* & peut être *long* ou *court* (*) selon la valeur de la note. Cependant les battemens longs ne sont guères du goût de notre tems. Voyez la Tab. V. fig. 11. pour la façon de faire le Pincé & pour les différentes manières dont on le repréſente. Mais il n'y a que celle à la lettre *(a)* qui soit aujourdhui le plus en usage, & en effet elle est meilleure que celles qui sont indiquées aux lettres *(b)* & *(c)*.

§. 2.

Au-lieu de mouvoir les deux touches alternativement on les frappe souvent toutes deux en même tems; mais on ne garde la note accidentelle que jusqu'à la moitié de sa valeur, pour faire entendre ensuite la note essentielle seule. La manière dont cela se fait, se

(*) On disoit autrefois *pincé simple*, pour signifier un pincé court; & *pincé double*, pour en signifier un long. Pour un pincé fort long, il faudroit donc dire, *pincé triple*, *quadruple*. Ce sont des épithétes impropres. On se passe fort bien aujourdhui de toutes ces distinctions.

se voit à la fig. 12. Tab. V. Cette espèce de pincé s'appelle *pincé étouffé*, en Italien *Acciaccatura*, & l'on s'en sert beaucoup dans la Basse. En passant du *piano* au *forte*, on le peut employer avec succès pour renforcer l'harmonie.

§. 3.

Quand on fait précéder le pincé d'un port de voix, cela s'appelle *port de voix pincé*. Tab. VI. fig. 15. 16. Ceux qui sont dans l'usage de marquer le pincé par un petit demi-cercle avant la note, marquent cet agrément de la façon que l'on voit à la fig. 17. Tab. VI. Mais l'autre manière est meilleure, d'autant plus que par le moyen de la note postiche on peut déterminer au juste la valeur que le port de voix doit avoir.

§. 4.

Quand on emploie le pincé par mouvement contraire, on le nomme *pince renversé*. Cet agrément est fort usité dans les pièces modernes & se marque par deux petites notes devant la note fondamentale, & non par d'autres signes. Il ne faut faire précisement que *trois notes* & les passer fort légérement. Voyez la Tab. V. fig. 5. 6. & 7. Le terme *Schneller* qu'on trouve à la fig. 6. sert à désigner ce mot en allemand.

§. 5.

Le *pincé lent*, qu'on voit à la Tab. V. fig. 13. & 14. au mot *Effect*. & dont on se sert beaucoup aujourdhui dans le chant vocal au commencement & devant une Fermate, ne doit point être confondu avec l'exemple de la fig. 15. Tab. V. qui n'est qu'une *aspiration*, n'y aiant que deux notes qui se coulent. Mais le pincé en contient trois qu'il faut couler.

§. 6.

Quand la note qu'on emprunte pour faire le pincé, n'est pas comprise dans l'Octave de la tonique, il faut l'indiquer par un dièze, b-mol, ou b-quarré placé au-dessus ou à côté du signe par lequel on marque le pincé. On peut voir maintenant pourquoi le signe du petit demi-cercle, qu'on à vû à la fig. 11. (c) Tab. V. ne vaut rien pour représenter le pincé. On ne sauroit y ajouter une feinte.

§. 7.

A la place du pincé on ſe ſert ſouvent ou d'un petit port de voix vif, ou d'un Doublé, ou d'un port de voix double, ou d'un petit tremblement double.

CHAPITRE VINGTIEME.

Du Tremblement.

§. 1.

Le *tremblement*, en Italién *Trillo*, eſt le contraire du pincé, & conſiſte dans un battement alternatif de deux notes par dégrés conjoints, dont la plus baſſe eſt la note eſſentielle, avec cette différence, que le battement commence par la *note accidentelle.*

§. 2.

C'eſt le plus brillant de tous les agrémens, mais en même tems le plus difficile. Souvent un commençant réüſſit à le faire indiſtinctement avec tous les dix doigts, tandis que le plus habile muſicien a de la peine à le faire avec deux. L'un le fait mieux ſur l'épinette ou ſur un clavecin, l'autre ſur l'orgue, ſuivant la *ſoupleſſe* & la *force* des doigts d'un chacun, deux choſes abſolument néceſſaires pour faire un bon tremblement.

§. 3.

J'ai remarqué dans certains pays que c'eſt aſſez que de pouvoir bien trembler pour y paſſer pour habile muſicien. Et tel, ſans autre mérite que celui de frédonner, reçoit les plus grands éloges qui ſeroit ſiflé par-tout ailleurs. Il ne règle pas la durée du tremblement ſur la valeur de la note, & ne le place pas à propos. Ce ſont des choſes dont lui & ſon auditeur ſe mettent peu en peine. Il ſacrifie tout a la démangeaiſon de trembler & de pincer, le goût, le caractère, le mouvement, la meſure de la pièce, &c. Quel jeu gothique! Dans d'autres pays l'on ne veut que de la rapidité & du bruit. Plus le muſicien fait reſonner le bois de ſes touches, plus on lui prodigue des *bravo.* Il parcourt ſon clavier de la droite

droite à la gauche, & de la gauche à la droite. Ce ne font que des doubles & triples croches, des tourbillons & des orages. Ce jeu me paroit trop bourru. Pour être bon exécuteur, il faut avoir tout à la fois du brillant & de la rapidité ; mais il ne faut pas toûjours piroüetter ni courir. Il faut marcher de tems en tems avec grace. Il eft bon d'avoir de la main ; mais il n'eft pas moins néceffaire d'avoir du goût. Il faut que la première paroiffe à propos ; mais il faut que le goût règne par-tout.

§. 4.

Pour marquer un tremblement, on fe fert de différens fignes. Tab. IV. fig. 25. Le plus ufité pour le clavecin eft celui que l'on voit à *(c)*. Les joüeurs de violon & de flûte font dans l'ufage de fe fe fervir de celui à *(b)*. Celui à *(a)* n'eft plus guères de mode. Le figne à *(c)* eft toûjours le meilleur, parce qu'on peut le changer commodément felon l'efpèce de tremblement que l'on veut faire, comme l'on verra bientôt.

§. 5.

Dans des cas équivoques, il faut ajouter au figne du tremblement un dièze, b-mol ou b-quarré, quand la note accidentelle n'eft pas comprife dans l'Octave de la tonique. Voyez la Tab. IV. fig. 26. 27. 28.

§. 6.

Il y a *fix efpèces de tremblement*, favoir:

1) Le *tremblement fimple*, quand après avoir touché alternativement les deux notes, on fait tout de fuite le point d'arrêt fur la note effentielle, fans le faire précéder d'autres petites notes. Tab. IV. fig. 25.

2) Le *tremblement double*; quand le tremblement finit par un *doublé*. Voyez la Tab. IV. fig. 29. (a) (b) (c) (d) (e), où l'on voit la façon de l'exprimer fur le clavecin & par écrit. Toutes ces différentes repréfentations du tremblement double s'emploient indiftinctement aujourdhui & font toutes bonnes. Mais celle à *(f)* ne vaut rien, parce qu'on écrit presque de la même manière le pincé.

3) Le *tremblement détaché*, quand la note avec laquelle il faut trembler, précéde immédiatement la note qui doit être tremblée, & qu'on touche cette note deux fois sans la lier. Tab. IV. fig. 30. Ce tremblement peut être simple ou double.

4) Le *tremblement lié*, quand la note avec laquelle il faut trembler, précéde immédiatement la note qui doit être tremblée, & qu'on ne touche pas deux fois cette note, mais qu'on la lie. Tab. IV. fig. 31. Ce tremblement peut aussi être simple ou double.

Remarque.

Quand dans le tremblement lié on passe la note liée & que l'on commence tout de suite le battement avec la note essentielle, contre la règle du tremblement, qu'on abrége ensuite le battement & qu'on le *reduit à trois notes*, c'est alors que l'on fait à la vérité un tremblement imparfait, mais qui néanmoins dans de certains cas est d'un meilleur usage que le tremblement régulier & parfait. Ces cas existent (α) dans une progression de notes par dégrés conjoints, quand le mouvement en est un peu vif, Tab. V. fig. 1. & (β) quand une petite note est précedée d'un port de voix long, fig. 2. & 3. Quand on emploie ce tremblement imparfait dans une *Fermate*, après un port de voix long, il ne faut toucher la dernière note que pour la lâcher aussitôt en la détachant. Voyez la fig. 4. Tab. V.

5) Le *tremblement appuyé* ou *préparé*, quand on reste un peu de tems sur la note accidentelle avantque de faire le battement, ou quand on commence par un battement lent & que l'on augmente de vitesse par une espèce de gradation. Les différens signes de ce tremblement se voyent à la fig. 8. (a) & (b) Tab, V.

6) Le *tremblement coulé*, quand on fait précéder le tremblement d'un doublé, soit *en descendant*, fig. 9. Tab. V. soit *en montant*, fig. 10.

§. 7.

§. 7.

Au lieu de finir un tremblement par un doublé, on anticipe ſouvent la note ſuivante, quand c'eſt à la fin d'une ſection, ou en terminant entiérement une pièce. Tab. VI. fig 10. 11.

§. 8.

A la fig. 12. Tab. VI. aux lettres (*a*) (*b*) (*c*) (*d*) (*e*) (*f*) & (*g*) on trouve un grand nombre de mauvais agrémens, par lesquels pluſieurs muſiciens ſont dans l'uſage de finir ſur une tonique. Il ne convient jamais de broder la dernière note d'une cadence, quand la note qui la précéde a été ornée. C'eſt alors que le bon goût qui règne aujourdhui, demande qu'on la faſſe entendre ſimplement. C'eſt autre choſe, quand aucun autre ornement ne précéde cette dernière note, où l'on peut finir par un tremblement double, comme à la fig. 13. Tab. VI.

§. 9.

On trouve depuis quelque tems des pièces, où, pendant que la même main tient ferme d'un doigt ſur une note longue, elle eſt obligée de faire des autres doigts pluſieurs autres notes de moindre valeur. Avec un peu d'exercice on ſurmonte aiſément la difficulté qu'il y a d'abord à faire ces ſortes de paſſages. Mais il en faut davantage pour faire *deux tremblemens à la fois* d'une main. Pour les faire, il faut que les touches ſoient emplûmées bien également & que le clavier ne ſoit pas rude. A l'égard des doigts, il faut que chacun conſulte ſa commodité, étant indifférent de quels doigts ces deux tremblemens ſe faſſent, pourvu qu'on les faſſe bien.

CHAPITRE VINGT ET UNIEME.

De l'Harpégement.

§. 1.

L'*harpégement*, en Italien *Arpeggio*, conſiſte à toucher les notes d'un accord l'une après l'autre; & la ſeule différence qu'il y ait de la ſéparation & de la batterie à l'harpégement, c'eſt que l'on garde les

notes dans l'harpégement & qu'on les lâche dans la ſimple ſéparation & dans la batterie à meſure qu'on les a touchées.

§. 2.

L'harpégement ſe peut faire ſoit *en montant*, Tab. V. fig. 16., ſoit *en deſcendant*, fig. 17. & il y en a de *quatre ſortes* de l'une & de l'autre eſpèce, ſavoir:

1) l'*harpégement ſimple*, quand on ne ſonne qu'une ſeule fois les notes de l'accord, comme dans les exemples précédens.

2) l'*harpégement double*, quand on répéte les notes d'un accord pluſieurs fois.

3) l'*harpégement uni*, quand on touche ſimplement les notes de l'accord, ſans y ajouter d'autres notes, comme aux fig. 16. & 17.

4) l'*harpégement figuré*, quand on ajoute aux notes de l'accord quelques notes par ſuppoſition. Ces notes par ſuppoſition s'y ajoutent de pluſieurs façons, comme par exemple

α) *par le moyen d'un coulé.* Voyez la Tab. IV. fig. 18. 19. *pour un coulé de Tierce*, & la Tab. V. fig. 21. *pour un coulé de Quarte*, Les exemples à trois parties ſe trouvent aux fig. 18. 19. & 20. item 25. 26.

β) *par le moyen d'un pincé étouffé (acciaccatura).* Voyez la Tab. V. fig. 22.

γ) *par le moyen d'un port de voix.* Voyez la Tab. V. fig. 23. & 28.

δ) *par le moyen d'un Groppo.* Tab. V. fig. 24.

ε) *par le moyen d'un doublé.* Tab. V. fig. 27.

ζ) *par le moyen d'un tremblement.* Tab. V. fig. 29.

§. 3.

A l'égard de la repréſentation de l'harpégement, on aura remarqué, que quand il *commence par en haut*, on traverſe d'une petite ligne la plus haute note de l'accord, & quand il *commence par en bas*, on en fait autant de la plus baſſe ligne. Quand c'eſt un *coulé de Tierce* à deux

deux parties & qu'il va *en montant*, on le défigne par une petite ligne tirée en montant entre les deux notes; quand il va en defcendant, on y met une petite ligne tirée en defcendant. Le *coulé de Tierce* dans un accord à trois parties, de même que le *coulé de Quarte*, fe marque par un demi-cercle devant les deux notes, & on traverfe enfuite ou la plus haute ou la plus baffe note d'une petite ligne, fuivant que l'harpégement fe doit faire. Mais tout cela s'apprend mieux par les exemples ci-deffus rapportés, que par des remarques particulières.

CHAPITRE VINGT-DEUXIEME.

De la Pofition des Doigts.

§. 1.

Pour que la pofition des doigts foit bonne, il faut avoir égard à deux chofes à la fois, 1) à *la commodité* & 2) *à la bonne grace*. Si la pofition n'eft pas commode, on risque ou de ne pas toucher jufte ou de prendre deux touches à la fois; d'appuyer trop ou de ne pas appuyer affez; d'eftropier les Tirades; de pécher contre la quantité intrinfèque des notes en rendant brèves celles qui font longues & réciproquement, de relever un doigt trop tôt ou de le laiffer trop long tems fur la touche; de couler les notes qui doivent être détâchées, & de détâcher celles qui doivent être coulées; bref de ne joüer rien qui vaille. La mauvaife grace accompagne pour l'ordinaire une pofition incommode. Quiconque eft en état de fentir le mauvais effet de fon jeu s'efforcera d'en rectifier l'inégalité, en outrant la main & les doigts tantôt par des entortillemens & tantôt par des extenfions forcées. Mais fon jeu en devientdra-t-il il meilleur? Les yeux & les oreilles en feront toûjours également bleffées.

§. 2.

Ce n'eft donc pas une chofe auffi arbitraire que plufieurs Claveciniftes fe l'imaginent, que la pofition des doigts. Il eft vrai, qu'il y a des paffages qui peuvent être doigtés de plus d'une façon. Mais de toutes ces façons il y en a toûjours une qui convient mieux à ces endroits qu'une autre à l'égard de la facilité, circonftance dont on ne

fau-

sauroit mieux éprouver la vérité qu'en essayant ces mêmes passages sur un clavier dont les touches soient un peu larges & sur un autre où elles le soient moins; en essayant enfin ces mêmes passages lentement & vivement. Il faut donc choisir entre les bonnes positions; & afin de ne s'y pas méprendre, *il faut toûjours regarder à la note qui suit*, en ne mettant pas un doigt sur une touche que l'on ne pense en même tems à celle qui suit. Il faut ensuite entre *les différentes positions qui s'offrent, choisir celle qui fait le moindre mouvement.*

§. 3.

Il a été dit ci-dessus, qu'il est nécessaire d'employer indistinctement tous les cinq doigts de chaque main, sans en exclure ni le petit doigt ni le pouce. En effet quiconque s'imagineroit de pouvoir tout faire avec trois doigts, ne seroit pas moins ridicule que celui qui voudroit tout faire d'une main. Néanmoins on ne doit se servir du *pouce* en général que sur les grandes touches, & ne le porter sut les petites, que

1) pour faire une Octave.

2) pour faire une Tenuë.

3) dans une batterie où entrent plusieurs feintes.

4) dans une progression par dégrés conjoints où il y ait deux feintes de suite.

5) dans les tremblemens *de la main gauche*, où la note d'emprunt est un dièze ou b-mol, comme dans les tremblemens de *la* avec *si b-mol*,

re avec *mi b-mol*,

si avec *ut dièze*, &

mi avec *fa dièze*,

où il est permis de porter le pouce sur la feinte, à moins qu'il ne soit libre de prendre une autre position.

Donc

Donc le paſſage qu'on voit à la Tab. VI. fig. 18. *(a) pour la main droite*, de même que celui de la fig. 19. *pour la main gauche*, eſt mal doigté, le pouce y étant employé hors des cinq cas rapportés, & il faut que les poſitions ſoient comme à la fig. 18. *(b)* & comme à la fig. 20.

Remarque.

En chifrant les doigts, je déſigne à chaque main

par 1 le pouce,

par 2 l'index,

par 3 le doigt du milieu,

par 4 l'annulaire,

par 5 le petit doigt.

§. 4.

Le *petit doigt* étant plus proche du clavier que le pouce, on peut par conſéquent s'en ſervir ſur les petites touches avec plus de commodité que du pouce. Mais comme il faut toûjours appuyer ſur celles-ci avec un peu plus de force que ſur les grandes, & que le petit doigt eſt le plus foible de tous, c'eſt auſſi la raiſon pourquoi il ne faut pas l'employer ſur les feintes tant que l'on peut faire le paſſage plus commodément avec les autres doigts. Mais dès que ce cas n'exiſte plus, on eſt libre de porter le petit doigt ſur les feintes, ſoit en parcourant les tons par dégrés ſucceſſifs, ſoit dans des batteries, ou des Tenuës, à une ou deux parties, par dégrés conjoints & disjoints &c.

§. 5.

Voici maintenant quelques *règles ſpéciales* touchant l'uſage des doigts.

Première Règle.

Tout grand doigt peut paſſer par deſſus un plus petit, & tout doigt plus petit peut paſſer par deſſous un plus grand, mais non pas réciproquement, *un plus petit doigt par deſſus un plus grand, ou un plus grand par deſſous un plus petit.*

Il ne faut cependant pas que ces paſſages des doigts ayent quelque choſe de gêné, ou qu'ils ſoient accompagnés de contorſions & de grimaces; & voilà pourquoi les deux doigts, qui font ces paſſages, ne doivent pas être trop égaux pour la grandeur, ni trop inégaux pour la force, ni trop éloignés l'un de l'autre. D'où il s'en ſuit qu'il n'y a que les *poſitions ſuivantes* qui ſoient *bonnes*.

1) La *première*, *quand on paſſe le deuxième*, *troiſième ou quatrième doigt par deſſus le pouce*. Voyez la Tab. VI. fig. 21. 23. 25. & 27. pour la main droite, & la fig. 22. 24. 26. & 28. pour la main gauche.

2) La *ſeconde*, *quand on paſſe le pouce par deſſous le deuxième*, *troiſième ou quatrième doigt*. Voyez la Tab. VI. fig. 29. 31. & 33. pour la main droite & la fig. 30. 32. & 34. pour la main gauche.

3) La *troiſième* , *quand on paſſe le troiſième doigt par deſſus le quatrième*. Tab. VI. fig. 35. pour la droite & fig. 36. pour la gauche. Cette dernière manière de paſſer les doigts étant la plus difficile de toutes, doit être bien exercée afin que les doigts ne faſſent pas de contraction. Au reſte elle ne doit être employée que ſur le grandes touches ſeules.

Remarque.

Toutes les poſitions ſuivantes ou ſont abſolument *mauvaiſes* & par conſéquent à rejetter, ou elles ſont *équivoques* & ne peuvent être excuſées que dans certaines rencontres quand on ne ſauroit faire autrement.

1) *Quand on paſſe le petit doigt par deſſus le pouce*, *ou le pouce par deſſous le petit doigt*. Tab. VI. fig. 37. 39. pour la main droite & fig. 38. & 40. pour la gauche. Quelques naturelles que ces poſitions paroiſſent, elles ne ſont pas ſûres & il faut par conſéquent les éviter.

2) *Quand on paſſe un des trois doigts du milieu par deſſus le petit doigt*. On ne tolére cette poſition que dans un paſſage par dégrés disjoints ou ſur un demi-ton qui ſe fait ſur une petite touche. Tab. VI. fig. 41. 42. pour la main droite & fig. 43. 44. pour la main gauche. Mais les poſitions que l'on voit à la Tab. VII.

fig.

fig. 1. pour la droite & fig. 2. pour la gauche, ne valent rien du tout. Celles de la fig. 3. & 4. ont quelque chose de gauche, & ne peuvent se faire que quand on ne peut pas mieux.

3) *Quand on passe le petit doigt par dessous un des trois doigts du milieu.*. On ne doit se servir de cette position que dans des passages par dégrés interrompus, ou sur un demi-ton qui se fait sur une petite touche. Tab. VII. fig. 5. pour la droite & fig. 6. pour la gauche. Les positions des fig. 7. & 8. sont trop gauches pour être bonnes.

4) *Aucun des trois doigts du milieu ne pouvant passer l'un par dessous l'autre*, il seroit inutile de s'y arrêter.

5) Le *second & quatrième doigt ne pouvant se relever commodément*, les positions de la fig. 9. 10. & 11. 12. Tab. VII. ne peuvent être admises que dans un cas de nécessité.

6) Plusieurs ont la coutume de faire *passer le troisième doigt par dessus le second* pour faire une Tirade, p. e. Tab. VII. fig. 15. pour la droite & fig. 16. pour la gauche. Cette position peut être admise, quand on la fait avec sûreté & sans grimaces. Mais elle n'a lieu que sur les grandes touches & quand les tons naturels ne sont point interrompus par une feinte.

7) La position de la fig. 13. & 14. où *le deuxième doigt surmonte le troisième*, ne vaut rien & n'est nullement applicable.

Seconde Règle.

On ne doit pas se servir du même doigt deux fois de suite, soit en même dégré soit en dégrés différens, excepté

1) Quand le mouvement n'est pas trop vif, & que les deux notes sont sur le même dégré, à moins qu'on ne soit obligé de changer de doigt par rapport à la suite, comme à la fig. 24. & 25. Tab. VII.

2) Quand il y a une petite pause entre les deux notes.

3) Quand la main a plus d'une partie à faire, Tab. VII. fig. 18.

4) Quand la première des deux notes eſt brève quant à ſa valeur intrinſèque, & ſur tout quand elle eſt détachée, ce qui vaut une petite pauſe. Tab. VII. fig. 17.

Remarques.

α) Les rebattemens d'une note en même dégré *(bombi)* ſe font alternativement avec le *premier* & le *ſecond*, ou avec le *ſecond* & *troiſième doigt*. Tab. VII. fig. 19. & 20. Mais il eſt très ridicule de vouloir faire alterner tous les cinq doigts à la manière de la fig. 21. comme font quelques claveciniſtes.

β) Quand on monte ou qu'on deſcend comme à la fig. 22. & 23. Tab. VII. il faut doigter ces ſortes de paſſages comme l'on voit aux mêmes figures.

Troiſième Règle.

Il eſt ſouvent néceſſaire d'ômettre un ou pluſieurs doigts, pour faciliter la poſition des notes ſuivantes.

Voyez la Tab. VII. fig. 26. pour la droite & fig. 27. pour la gauche. Les endroits où les doigts ſont ômis, ſont marqués pas de petites étoiles.

Quatrième Règle.

Pour bien lier ce qui précède avec ce qui ſuit, il eſt ſouvent néceſſaire de changer de doigt ſur la même note.

Voyez la Tab. VII. fig. 28. & 29. Les notes ſur lesquelles on change de doigt, ſont marquées par deux chifres.

Cinquième Règle.

Quand une main a trop de notes & qu'elle ne peut les faire ſeule, il faut que l'autre main la ſeconde & en faſſe auſſi quelques unes.

Voyez la Tab. VII. fig. 32. *(a)* Cet exemple ſe jouë comme à la lettre *(b)*. Les notes qui ont la queuë tournée en montant, ſe prennent avec la droite, & celles qui ont la queuë tournée en deſcendant ſe prennent avec la gauche.

Sixiè-

Sixième Règle.

Quand les parties paſſent l'une par deſſus l'autre, il faut paſſer les mains l'une ſur l'autre, ce qu'on appelle *croiſer*.

Voyez la Tab. VII. fig. 30. 31. & 33. aux endroits marqués d'une étoile. Dans des pièces réglées où les mains ſe croiſent à une grande diſtance l'une de l'autre, il eſt bon de changer de clef à chaque endroit où il faut croiſer, pour repréſenter ſur une même portée & non pas ſur deux ce qu'une même main doit faire. On trouve aujourdhui beaucoup de pièces croiſées que l'on joüeroit plus aiſément ſans paſſer les mains l'une ſur l'autre. Je me tais ſur les paſſages battus & rebattus, dont ces pièces ſont remplies, paſſages inſipides & que l'on transpoſe d'une meſure à l'autre, pour les rendre encore plus inſipides. A moins que de produire quelque choſe de nouveau en ce genre, on feroit ſûrement mieux de ne faire que des pièces ordinaires, carrière aſſez vaſte pour exercer ſon génie, ſi l'on en a. Car les pièces croiſées, généralement parlant, ne ſervent qu'à éblouir les yeux. Il y en a cependant de bonnes, & de différens auteurs faites avec art & avec goût.

Septième Règle.

Quand les deux parties d'une pièce vont ſe rencontrer ſur un même degré, il faut y porter l'une & l'autre main; & quand une main va ſon chemin, il faut y laiſſer l'autre jusqu'à la valeur de ſa note expirée. Tab. VII. fig. 33. Si le cas ſe trouve comme à la fig. 31. *(a)* il faut jouër ces notes comme à la lettre *(b)*, où l'on voit, que la première main quitte l'uniſſon dans l'inſtant que la ſeconde doit le faire. Quand on jouë ſur deux claviers différens, la précaution de couper la note eſt inutile, parce que quoique les deux mains ſe rencontrent ſur un même dégré, elles ne ſe rencontrent pas ſur les mêmes touches, & chaque note peut alors conſerver ſa valeur.

Huitième Règle.

Tous les tremblemens & pincés de la main droite ſe font ou du *ſecond* & *troiſième*, ou du *troiſième* & *quatrième* doigt. *Ceux de la main gauche* ſe font ou du *premier* & *ſecond*, ou du *ſecond* & *troiſième* doigt. Voilà comme on en uſe ordinairement ſuivant l'uſage établi par tout, & parce qu'en effet ces doigts ſont les plus forts & les plus legers. *Dans un cas extraordinaire la main droite* peut pareillement trembler ou du *troiſième* & *cinquième* doigt, ou du *deuxième* & *quatrième*, ſurtout de la dernière façon, quand le clavier eſt rude, & que la note accidentelle du tremblement eſt diézée, comme en tremblant *mi* avec *fa dièze*, ou *ſi* avec *ut dièze*. A l'égard de la *main gauche*, on peut y paſſer *extraordinairement* le pouce par deſſous le ſecond doigt, quand la note accidentelle eſt bémoliſée, comme en tremblant *la* avec *ſi b-mol*, ou *re* avec *mi-b mol*. Quand une main a deux parties à faire, & qu'elles excèdent l'étenduë d'une Quinte ou Sixte, il eſt bien permis alors de faire une exception à la règle ordinaire, quand l'une d'elles doit être tremblée, & que l'on n'eſt pas en état de faire le tremblement du *quatrième* & *cinquième* ou du *ſecond* & *premier doigt*. On voit par là qu'il eſt néceſſaire d'exercer indiſtinctément tous les doigts à trembler & à pincer, ſi l'on veut acquérir une exécution parfaite. Pour ce qui eſt des *deux tremblemens à la fois* que l'on fait d'une main, j'en ai déjà parlé ci-devant.

Neuvième Règle.

Voici la manière de doigter les accords.

(α) *Accords de deux notes,*
compoſés d'une

1) *Seconde*. On doit naturellement ne ſe ſervir que de deux doigts voiſins pour doigter une Seconde ſoit *majeure* ſoit *mineure*. Tab. VII. fig. 34. pour la droite, & fig. 35. pour la gauche. Il y a cependant des cas, où l'on fait mieux de paſſer un doigt. fig. 36. & 37. La *ſeconde ſuperfluë* ſe doigte comme la Tierce mineure. Tab. VII. fig. 38. & 39.

2) *Tier-*

2) *Tierce.* Cet intervalle, majeur & mineur, ſe prend ordinairement par deux doigts ſéparés par un entre-deux. Tab. VII. fig. 40. & 41. On peut auſſi employer les deux premiers ou les deux derniers doigts. Tab. VIII. fig. 35. 36. Quand l'une des deux notes ſe prend ſur une petite touche, on peut employer, dans un cas de néceſſité, le deuxième & troiſième doigt Tab. VIII. fig. 37. 38. Quelques uns ſe ſervent de cette dernière poſition, quand la ſupérieure des deux notes doit être tremblée. Mais cette poſition eſt trop gênée pour pouvoir être bonne. Il faut qu'elle ſoit comme à la fig. 39. & 40. Tab. VIII. L'on eſt ſouvent obligé, par rapport à la ſuite, de ſe ſervir du premier & quatrième doigt. fig. 37. & 38. Tab. VIII. Une Tirade de Tierces ſur les grandes touches ſe peut faire des deux mêmes doigts, à moins que le compoſiteur ne les veuille coulées, car alors il faut changer les doigts alternativement. Mais elles ſont toûjours mieux détachées, ſur-tout lorsque le mouvement en eſt un peu vif. Tab. VIII. fig. 41. *(a)* & fig. 42.

3) *Quarte.* Les Quartes ſe prennent ordinairement du *premier* & *quatrième*, ou du *ſecond* & *cinquième doigt.* Dans des cas extraordinaires il eſt permis de ſe ſervir non-ſeulement du *premier* & *cinquième*, mais encore du *troiſième* & *cinquième*, ou du *premier* & *troiſième*, ou du *ſecond* & *quatrième* doigt. Quand dans ces cas la main droite emploie le *pouce* & le *ſecond* doigt, la gauche emploie alors le *cinquième* & *quatrième.* Voyez la Tab. VIII. fig. 43. pour la main droite, & fig. 44. pour la main gauche.

4) *Quinte.* Les Quintes ſe prennent ordinairement du *premier* & *quatrième*, du *premier* & *cinquième*, ou du *ſecond* & *cinquième* doigt. Tab. VIII. fig. 45. pour la droite & fig. 46. pour la gauche. Aux fig. 47. & 48. on voit quelques exceptions à cette règle.

5) *Sixte.* La Sixte ſe doigte *comme la Quinte.* Tab. VIII. fig. 49. & 50. Aux fig. 51. & 52. on voit des exceptions à cette règle. Une *Tirade de Sixtes* ſur les grandes touches ſe peut faire des deux mêmes doigts, à moins qu'elles ne doivent être coulées; car alors il faut alterner les doigts. Mais elles ſont mieux détachées. Tab. VIII. fig. 41. *(b).*

6) *Sep-*

6) *Septième.* La Septième se prend du *premier* & *cinquième* doigt, extraordinairement du *premier* & *quatrième* ou du *second* & *cinquième* doigt. Tab. VIII. fig. 1. pour la main droite & fig. 2. pour la gauche.

7) *Octave.* L'Octave se prend toûjours du premier & cinquième doigt à chaque main.

(β) *Accords de trois notes,*
compris

1) *Dans l'étenduë d'une Quarte.* Voyez la Tab. VIII. fig. 3. & 5. pour la main droite, & la fig. 4. 6. pour la main gauche.

2) *Dans l'étenduë d'une Quinte.* Tab. VIII. fig. 7. 9. & 11. pour la main droite, & fig. 8. 10. & 12. pour la main gauche.

Remarque.

Il ne faut jamais se servir du *second*, *troisième* & *cinquième* doigt pour prendre l'accord parfait, excepté dans des Tenuës. Dans tout autre cas cette position ne vaut rien.

3) *Dans l'étenduë d'une Sixte.* Voyez la Tab. VIII. fig. 13. 14. 15. 16. pour la main droite, & fig. 17. 18. 19. & 20. pour la gauche.

4) *Dans l'étenduë d'une Septième.* Voyez la Tab. VIII. fig. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. pour la main droite & la fig. 28. 29. 30. 31. & 32. pour la gauche.

5) *Dans l'étenduë d'une Octave.* Voyez la Tab. VIII. fig. 33. & 34.

(γ) *Accords de quatre notes,*
compris

1) *Dans l'étenduë d'une Quinte.* Tab. IX. fig. 1. pour la main droite & fig. 2. pour la main gauche.

2) *Dans l'étenduë d'une Sixte*, Tab. IX. fig. 3. (*a*) (*b*) (*c*) (*d*) pour la main droite, & fig. 4. (*a*) (*b*) (*c*) (*d*) pour la gauche.

3) *Dans l'étenduë d'une Septième.* Tab. IX. fig. 5. (*a*) (*b*) (*c*) pour la droite, & fig. 6. (*a*) (*b*) (*c*) pour la gauche.

4) *Dans l'étenduë d'une Octave.* Tab. IX. fig. 7. (*a*) (*b*) (*c*) (*d*) pour la main droite, & fig. 8. (*a*) (*b*) (*c*) (*d*) pour la gauche.

Observation.

(1) Il y a des pièces qui excédent l'étenduë d'une Octave, & qui vont jusqu'à la Neuvième & même jusqu'à la Dixième. On sent facilement, que pour faire ces sortes d'intervalles, on ne peut se servir d'autres doigts que du pouce & du petit doigt.

(2) Je crois que c'est ici la placé de parler d'un certain mauvais arrangement de doigts, dont plusieurs maîtres prétendent qu'il faut se servir pour accompagner. Cet arrangement consiste à n'employer que les quatre derniers doigts de la main droite & de ne se servir du pouce que quand il faut faire une Octave. Or cet arrangement a deux défauts essentiels:

1) La main droite n'est pas dans la vraie attitude qu'elle doit avoir, ce qui a mauvaise grace.

2) Les doigts étant dans des écartemens continuels, il faut de nécessité qu'ils roidissent. Il ne faut qu'accompagner de cette façon une heure de suite, pour avoir la main aussi fatiguée que si elle venoit de faire l'ouvrage mécanique le plus pénible.

Mais, dit-on, cet arrangement des doigts facilite la pratique de l'accompagnement. C'est une chose qu'il s'agit d'abord de prouver; & si les défenseurs de cette méthode me citent trois ou quatre personnes, qui s'en soient servi avec succès, pour accompagner un Menuët au bout d'une année, je leur en citerai toûjours vingt autres, qui, sans se servir de cette méthode, sont parvenus en bien moins de tems à accompagner les Trios les plus travaillés, & à les accompagner encore *régulièrement & à livre ouvert*, sans les avoir étudié auparavant chez eux pendant cinq ou six semaines. Quand je dis *régulierement,* j'entends un accompagnement, où toutes les dissonances soient toûjours sauvées dans la règle, & où il n'entre pas de ces Quintes & Octaves

de ſuite, dont on figure tant aujourdhui la bonne harmonie, même dans des Traités d'accompagnement.

Voici donc une manière plus juſte d'arranger les doigts dans un *accompagnement ordinaire & plaqué à quatre parties pour le clavecin.* Cet arrangement convenant également aux petites & aux grandes mains, on peut s'en ſervir indifféremment pour tout le monde, ſans étré obligé de faire à tout moment des exceptions, & de demander à un écolier, ſi telle ou telle poſition le gêne. Je ne me ſervirai que de la *Règle de l'Octave* & d'une *ſuite d'accords alternative de Seconde & de grande Sixte* dans le ton d'*Ut majeur* pour la Baſſe continuë. Pour le doigtement des autres accords que l'on ne trouve pas ici, ainſi que pour les transpoſitions de ces accords dans un autre ton, je m'en rapporte aux exemples qui viennent d'en être donnés, en obſervant ſeulement, *qu'il faut toûjours préférer les poſitions qui font faire le moins d'écartemens, à celles qui en font faire davantage ; & qu'il faut toûjours préférer une poſition où le pouce entre, à une autre où il n'entre point.* Comme il ne faut pas moins de tems pour ſe familiariſer avec une bonne poſition qu'avec une mauvaiſe, il me ſemble qu'il vaut toûjours mieux de prendre le parti le plus ſûr.

Premier Exemple.

qui contient la règle de l'octave en montant.

Prem. Accomp.	5 *ſol*	5 *ſol*	5 *ſol*	5 *la*	5 *ſol*	5 *fa*	5 *fa*	5 *mi*
	3 *mi*	4 *fa*	3 *mi*	2 *re*	2 *re*	2 *ut*	3 *re*	3 *ut*
	1 *ut*	1 *ſi*	1 *ut*	1 *ut*	1 *ſi*	1 *la*	1 *ſol*	1 *ſol*
Sec. Accomp.	5 *mi*	5 *fa*	5 *mi*	4 *re*	4 *re*	5 *fa*	5 *re*	5 *ut*
	3 *ut*	2 *ſi*	3 *ut*	3 *ut*	2 *ſi*	3 *ut*	2 *ſol*	2 *ſol*
	1 *ſol*	1 *ſol*	1 *ſol*	1 *la*	1 *ſol*	1 *fa*	1 *fa*	1 *mi*
Trois. Accomp.	5 *ut*	5 *ſi*	5 *ut*	5 *ut*	5 *ſi*	5 *ut*	4 *ſol*	4 *ſol*
	3 *ſol*	3 *ſol*	3 *ſol*	4 *la*	3 *ſol*	2 *fa*	3 *fa*	2 *mi*
	1 *mi*	2 *fa*	1 *mi*	1 *re*	1 *re*	1 *ut*	1 *re*	1 *ut*
		6 4 3	6	6 5		6	6 5	
Baſſe cont.	*UT*	*RE*	*MI*	*FA*	*SOL*	*LA*	*SI*	*UT*

Second

Second Exemple.

qui contient la Règle de l'Octave en deſcendant.

Prem.	4 *mi*	5 *ſol*	5 *fa**	5 *ſol*	5 *ſol*	5 *ſol*	5 *ſol*	5 *ſol*
Accomp.	2 *ut*	3 *re*	3 *re*	3 *re*	2 *re*	3 *mi*	4 *fa*	3 *mi*
	1 *ſol*	1 *ſol ou ſi.*	2 *ut*	1 *ſi*	1 *ſi*	1 *ut*	1 *ſi*	1 *ut*
Sec.	5 *ut*	5 *re*	5 *re*	5 *re*	4 *re*	5 *mi*	5 *fa*	5 *mi*
Accomp.	3 *ſol*	4 *ſi*	4 *ut*	3 *ſi*	2 *ſi*	3 *ut*	2 *ſi*	3 *ut*
	1 *mi*	2 *ſol*	2 *fa**	1 *ſol*	1 *ſol*	1 *ſol*	1 *ſol*	1 *ſol*
Troiſ.	4 *ſol*	5 *ſi*	5 *ut*	5 *ſi*	5 *ſi*	5 *ut*	5 *ſi*	5 *ut*
Accomp.	2 *mi*	3 *ſol*	2 *fa**	3 *ſol*	3 *ſol*	3 *ſol*	3 *ſol*	3 *ſol*
	1 *ut*	1 *re*	1 *re*	1 *re*	1 *re*	1 *mi*	2 *fa*	1 *mi*
		6	6* 4 3		6 4 2	6	6 4 3	
Baſſe cont.	*UT*	*SI*	*LA*	*SOL*	*FA*	*MI*	*RE*	*UT*

Troiſième Exemple

qui contient une ſuite alternative d'Accords de Seconde & de grande Sixte.

Prem. Acc.	5 *ſol*	5 *fa*	5 *fa*	5 *mi*	5 *mi*	5 *re*	5 *re*	5 *ut*	5 *ut*	5 *ſi*	5 *ut*	5 *ut*	5 *ſi*	5 *ut*
	4 *mi*	3 *re*	3 *re*	3 *ut*	3 *ut*	3 *ſi*	3 *ſi*	3 *la*	3 *la*	3 *ſol*	3 *ſol*	4 *la*	3 *ſol*	3 *ſol*
	2 *ut*	1 *la*	1 *ſol*	1 *ſol*	1 *fa*	1 *fa*	1 *mi*	1 *mi*	1 *re*	1 *re*	1 *mi*	2 *fa*	1 *ré*	1 *mi*
Sec. Acc.	5 *mi*	5 *re*	5 *re*	5 *ut*	5 *ut*	5 *ſi*	5 *ſi*	5 *la*	5 *la*	5 *ſol*	5 *ſol*	5 *la*	5 *ſol*	5 *ſol*
	3 *ut*	2 *la*	2 *ſol*	2 *ſol*	2 *fa*	2 *fa*	2 *mi*	2 *mi*	2 *re*	2 *re*	3 *mi*	3 *fa*	2 *re*	3 *mi*
	1 *ſol*	1 *fa*	1 *fa*	1 *mi*	1 *mi*	1 *re*	1 *re*	1 *ut*	1 *ut*	1 *ſi*	1 *ut*	1 *ut*	1 *ſi*	1 *ut*
Trois. Acc.	5 *ut*	4 *la*	4 *ſol*	4 *ſol*	4 *fa*	4 *fa*	4 *mi*	4 *mi*	4 *re*	4 *re*	5 *mi*	5 *fa*	4 *re*	5 *mi*
	3 *ſol*	2 *fa*	3 *fa*	2 *mi*	3 *mi*	2 *re*	3 *re*	2 *ut*	3 *ut*	2 *ſi*	3 *ut*	3 *ut*	2 *ſi*	3 *ut*
	1 *mi*	1 *re*	1 *re*	1 *ut*	1 *ut*	1 *ſi*	1 *ſi*	1 *la*	1 *la*	1 *ſol*	1 *ſol*	1 *la*	1 *ſol*	1 *ſol*
		2	6 5	2	6 5	2	6 5	2	6 5	2	6	7		
Baſſe contin.	*UT*	*UT*	*SI*	*SI*	*LA*	*LA*	*SOL*	*SOL*	*FA*	*FA*	*MI*	*RE*	*SOL*	*UT*

Suite du Chapître Vingt & Unième.

§. 6.

Après avoir expliqué les règles de la position des doigts, je vais ajouter toutes sortes de petites évolutions propres à former la main pour toutes sortes de passages, & au moyen desquelles l'on pourra se mettre en état de passer à des pièces de clavecin réglées.

Premier Exemple.

Voyez la Tab. X. fig. 2. & 3. Avant que de jouër des deux mains, il faut apprendre à jouër d'une, & avant que de passer les doigts l'un sur l'autre, il faut qu'ils apprennent à marcher l'un à côte de l'autre. Voilà à quoi serviront ces deux figures. Les chifres d'en-haut désignent la main droite, & ceux d'en-bas désignent la main gauche. Pour ce qui est de la manière d'exercer ces deux figures,

1) l'on commence par joüer de la main droite la fig. 2. qui contient *six tons majeurs* depuis *fa* jusqu'à *mi.*
2) On joüe cette même figure de la main gauche.
3) On joüe cette même figure des deux mains à la fois.
4) L'on passe ensuite à la fig. 3. qui contient *six tons mineurs* depuis *fa* jusqu'au *mi.* On la joüe d'abord de la main droite.
5) On la jouë aussi de la main gauche.
6) Enfin on emploie les deux mains ensemble pour exercer cette figure.

Second Exemple.

Voyez la Tab. X. fig. 4. & 5. Ces figures servent à faire alterner les deux mains. La fig. 4. contient quatre tons majeurs, & la fig. 5. contient quatre tons mineurs. Il ne faut pas se contenter de parcourir une seule Octave de cette façon; il faut parcourir tout le clavier, en *remontant* ensuite *par mouvement contraire*, p. e.

4	3	2	1	*main droite*				
Ut	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*si*	*ut*	
main gauche				1	2	3	4	&c.

Dans

Dans les tons mineurs il faut remonter par la *Sixte* & *Septième*, toutes deux *majeures*, ſuivant ce qui a été enſeigné à cet égard au chapître des Tons & Modes, p. e.

4	3	2	1		*main droite*			
la	*ſi*	*ut*	*re*		*mi*	*fa**	*ſol**	*la*
main gauche					1	2	3	4

Troiſième Exemple.

Tab. XI. fig. 1. Cette figure contient *les douze tons majeurs en montant.* Les chifres ſupérieurs marquent toûjours les doigts de la main droite, & les inférieurs marquent ceux de la main gauche. Les tons qui ne ſont pas chifrés, ſe doigtent comme ceux qui les précédent.

Quatrième Exemple.

Tab. XI. fig. 2. Cette figure contient *les douze tons majeurs en deſcendant.*

Cinquième Exemple.

Tab. XI. fig. 3. On voit ici les *douze tons mineurs en montant.*

Sixième Exemple.

Tab. XII. fig. 1. Ce ſont *les douze tons mineurs en deſcendant.*

Septième Exemple.

Tab. XII. fig. 2. Exemple fait pour exercer les deux mains à la fois, en parcourant les *douze tons majeurs par mouvement oppoſé.* On remarquera qu'en pluſieurs tons les doigts ſe ſuivent autrement qu'à la fig. 1. & 2. Tab. XI., ce qui ſe fait non-ſeulement, parceque cette poſition eſt ici plus convenable, mais encore pour faire connoître les autres bonnes poſitions.

Huitième Exemple.

Tab. XIII. fig. 1. Il en eſt de cet exemple comme du précédent. Les notes marquées de deux chifres à la fois, peuvent être auſſi doigtées de deux façons.

Neuvième Exemple.

Tab. XIII. fig. 2. avec la Tab. XIV. Les chifres d'en-haut ſont pour la main droite, & ceux d'en-bas pour la main gauche.

Dixième, Onzième, Douzième, Treizième, Quatorzième & Quinzième Exemples.

Voyez la Tab. IX. fig. 9. 10. 11. 12. 13. & 14. C'eſt de ces différentes manières qu'on peut parcourir tout le clavier pour exercer la main.

§. 7.

Les exemples précédens ne roulent que ſur des paſſages qui vont par dégrés ſucceſſifs. En voici à préſent ſur des paſſages qui vont par dégrés interrompus, & qu'on appelle *Batteries*. Ces batteries ſe doigtent toûjours comme les accords dont elles dérivent. Ainſi les batteries de la fig. 15. Tab. IX. ſont fondées ſur les harmonies qu'on voit à la fig. 16. Donc l'arrangement des doigts qu'on trouve à la fig. 15. eſt tout-à-fait conforme à celui de la fig. 16. La ſeule choſe qu'il faut obſerver, c'eſt qu'en *plaquant* les accords, comme l'on en uſe en accompagnant du clavecin, on peut ſe ſervir du même doigt ſur deux différentes notes de ſuite; mais dans des batteries, il faut changer de doigt. Voyez par exemple la batterie de la fig. 17. Tab. IX. laquelle tire ſon origine des accords de la fig. 18. Ces accords peuvent ſe doigter en accompagnant de la manière qu'on voit à la fig. 19. Mais dans les batteries on ne peut pas imiter tout-à-fait cette poſition, ni doigter comme à la fig. 20. Il faut au contraire faire ſuivre les doigts comme à la fig. 21. pour ne pas employer le même doigt deux fois de ſuite.

Premier Exemple.

Tab. IX. fig. 22. 23. C'eſt la manière dont il faut doigter une progreſſion de Tierces ſéparées. Les chifres d'en-haut ſont pour la main droite, & ceux d'en bas pour la main gauche.

Second Exemple.

Tab. IX. fig. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. On voit ici toutes ſortes de ſauts de Tierce, Quarte, Quinte, Sixte & Octave.

Troi-

Troisième Exemple.

Tab. X. fig. 1. Exemple qui parcourt les ***douze tons majeurs*** par dégrés conjoints & disjoints.

§. 8.

Pour finir les exemples de la position des doigts, j'ajoute deux ***Allegros***, aux Tab. XV. XVI. XVII. & XVIII. que chacun pourra étudier pour soi-même, les doigts y étant; mais ce ne sera qu'après avoir appris quelques petites pièces auparavant.

CHAPITRE VINGT-TROISIEME.

Contenant un abrégé des principes du Clavecin pour des commençans.

§. 1.

Il y a ***sept sons*** dans la musique qui s'appellent:

ut re mi fa sol la si

§. 2.

Les figures par lesquelles on représente ces sons en écrivant s'appellent ***notes***, dont les plus usitées sont les ***six sortes*** suivantes:

1) La ***ronde***, qui vaut deux blanches ou quatre noires, ou huit croches &c.

2) La ***blanche***, qui vaut deux noires ou quatre croches &c.

3) La ***noire***, qui vaut deux croches ou quatre doubles croches &c.

4) La ***croche***, qui vaut deux doubles croches ou quatre triples croches &c.

5) La ***double croche***, qui vaut deux triples croches.

6) La ***triple croche***, qui vaut deux quadruples croches.

§. 3.

Pour écrire les notes on se sert de ***cinq lignes***, dont la plus basse en est la première & la plus haute en est la dernière.

§. 4.

§. 4.

Au commencement de ces cinq lignes on met une figure, qu'on appelle *clef*, dont il y a en de *trois ſortes*, ſavoir:

1) la clef de *FA*, qui ſe met ſur deux lignes.

2) la clef d' *UT*, qui ſe met ſur quatre lignes.

3) la clef de *SOL*, qui ſe met ſur deux lignes.

§. 5.

Le clavier ſe partage en *quatre Octaves*, qui ſe décomptent de la gauche à la droite, c'eſt-à-dire, *en montant*. La *première touche* de chaque Octave s'appelle *ut*,

la *deuxième* s'appelle *re*,

la *troiſième* *mi*,

la *quatrième* *fa*,

la *cinquième* *ſol*,

la *ſixième* *la*, &

la *ſeptième* *ſi*.

Il ſuffit de connoître une Octave pour les connoître toutes.

§. 6.

La moindre différence d'un ſon à l'autre s'appelle *demi-ton*, comme de *mi* à *fa*, ou de *ſi* à l'*ut*.

§. 7.

Pour changer la note d'un demiton on ſe ſert de deux figures, dont la première qu'on nomme *dièze*, l'éleve, & la ſeconde, qui s'appelle *b-mol*, la baiſſe d'un demi-ton. p. e.

En mettant un dièze devant la note *fa*, elle s'appelle *fa dièze*, &

En mettant un b-mol devant la note *ſi*, elle s'appelle *ſi b-mol*.

Il y a une troiſième figure qui fait rentrer une note dans ſa place qu'on nomme *b-quarré*.

§. 8

§. 8.

Un ſon éloigné d'un autre à la diſtance de deux demi-tons ſe nomme *ton*.

Donc il y a un ton d'*ut* à *re*, de *re* à *mi*, de *fa* à *ſol*, de *ſol* à *la* & de *la* à *ſi*.

§. 9.

Pour faire garder le ſilence à une partie, on ſe ſert de certaines figures qu'on nomme *pauſes*, & dont les plus uſitées ſont:

1) la *pauſe*, qui vaut une meſure.

2) la *demi-pauſe*, qui vaut une blanche.

3) le *ſoupir*, qui vaut une noire.

4) le *demi-ſoupir*, qui vaut une croche.

5) le *quart de ſoupir*, qui vaut une double croche.

6) le *demi-quart de ſoupir*, qui vaut une triple croche.

§. 10.

Les *meſures* les plus fréquentes ſont:

1) *La meſure de quatre noires*, qui ſe bat à quatre tems égaux, une noire ou valeur par tems. On la marque par un C ſimple.

2) *La meſure de deux blanches*, qui ſe bat à deux tems égaux, une blanche ou valeur par tems. On la marque par un C barré.

3) *La meſure de deux pour quatre*, qui ſe bat à deux tems égaux, une noire ou valeur par tems. On la marque par $\frac{2}{4}$.

Le chifre inférieur marque la qualité, & le chifre ſupérieur la quantité des notes qu'il faut pour faire une meſure.

4) La *meſure de trois pour quatre*, qui ſe bat à trois tems égaux, une noire ou valeur par tems. On la marque par $\frac{3}{4}$.

5) La *meſure de trois pour huit*, qui ſe bat à trois tems égaux, une croche ou valeur par tems; ou à deux tems inégaux, deux cro-

ches en frappant & une en levant. On marque cette meſure par $\frac{3}{8}$.

6) La *meſure de ſix pour huit*, qui ſe bat à deux tems, trois croches ou valeur par tems On la marque par $\frac{6}{8}$.

§. 11.

Un *point* mis après une note l'augmente de la moitié de ſa valeur.

§. 12.

La figure d'un demi-cercle miſe entre deux notes, qui ſont en même dégré, s'appelle *Liaiſon* on *Tenuë*, & ſignifie que le ſon de la première note doit être continué ſans nouvelle articulation.

§. 13.

Voici toutes ſortes de figures à différens uſages:

1) *Le ſigne de répétition.*

2) *Le Renvoi.*

3) *Le Guidon.*

4) *Le ſigne final.*

§. 14.

Il y a *deux modes* en muſique, le *mode majeur* & le *mode mineur.*

Le *mode majeur* procède par la Tierce majeure.

Le *mode mineur* procède par la Tierce mineure.

La *Tierce majeure* comprend deux tons.

La *Tierce mineure* comprend un ton & demi.

§. 15.

Le *ton d'Ut majeur* ſert de règle à tous les autres tons majeurs, & *le ton de La mineur* ſert de règle à tous les autres tons mineurs.

Ces

Ces deux tons n'ont ni dièze ni b-mol à la clef. Mais tous les autres en ont.

α) Les *Dièzes* ſe ſuivent de *Quinte en Quinte*, & il y en a *ſept.*
Fa ut* ſol* re* la* mi* ſi**

β) Les *B-mols* ſe ſuivent de *Quarte en Quarte*, & il y en a pareillement *ſept*, ſavoir.
ſi♭ mi♭ la♭ re♭ ſol♭ ut♭ fa♭

§. 16.

Les agrémens les plus fréquens ſont :

1) Le port de voix ſimple.

2) Le Pincé.

3) Le Doublé.

4) Le Tremblement.

Avertiſſemens.

1) *Pour mettre un commençant en état de répéter ſa leçon avec ſûreté dans l'abſence du maître, il eſt bon de chifrer ſes pièces par les doigts dont il doit les jouër.*

2) *Pour lui apprendre à lire la muſique, on commence d'abord par lui noter toutes ſortes de chants pour la main droite ſeule. On en fait enſuite autant à l'égard de la gauche. Quand il eſt en état de déchifrer ſans peine avec chaque main ſéparément, on le fait déchifrer avec les deux à la fois. Comme ces chants ne doivent pas s'apprendre par cœur, il faut les diverſifier tous les jours. Au com-*

mencement il n'eſt pas néceſſaire de faire attention au doigtement Il ſuffit qu'il trouve les notes ſur le clavier dans le dégré de hauteur ou de gravité que la clef le demande. Mais quand il commence à trouver ces notes un peu vîte, c'eſt alors quil faut avoir ſoin en même tems de la poſition des doigts.

3) *Pour lui apprendre la meſure, il ſuffit de le faire jouër d'une main ſeule ces chants en queſtion, pourvu qu'il change ſouvent de main, & qu'il jouë tantôt de la droite, & tantôt de la gauche.*

F i n.



TABLE



TABLE ALPHABETIQUE
DES MATIERES.

A.

B.

Dolce,

Liaison

P. Pa-

TAB: I.

Fig. 1. 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 (a) (b) (c) (a) 20 (b)

(c) (d) (e) (f) (a) cet

21 (a) (b) (c) (d) (A) 22 f h d f a c Lydius h e c g Ionius h (B) f g h d f a a c e g

(C) f e g h d f f a c e 23 (A) c e g h d f a c (B) c a c e g h h d f a (C) c f a c e g g h d f

(D) c d f a c e e g h d 24 (A) g g h d f a e g (B) g e g h d f f a c e 25 26

27 28 2/4 29 (a) 3/2 (b) 3/4 (c) 3/8 30 12/4

31 12/8 32 6/4 33 6/8

34 9/4 35 9/8 b

36 (a) b c d e f g h i k 37 15 38 39 40 41 pro pro

42 (a) 12/8 (b) 43 12/8 44 3 3 45 6 12/8 6

Fig. 46. 4 3 2 1

f. 47. 4 3 1 2

f. 48. 4 3 1 2

f. 49 2 1

f. 50. 3 2 1

f. 51. 3 1 2

f. 52. 1 3 2

f. 53. 3 1. 2.

Marp. Clav. Anl.

TAB: II.

Fig. 1. it. it. f. 2 f. 3 f. 4 5 6 (a) (b)

(c) (d) (e) (f)

(g) (h) (i) (k) (l) f. 7. (a) (b)

f. 8. (a) (b) (c) f. 9 10

11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25

26 pro pro 27 28 29 30 * * 31 32 33 34

* *

35 pro it. pro 36 pro 37 pro

38 39 (b) 40 41 42 (a) 43 44

pro pro

45 pro 46 47 pro 48 49 50

Fig. 1 pro 2 pro 3 4 ascend. desc 5 desc. asc.

6 7 8 *

* pro 9 * * pro 10 it. 11 Effect. 12 13

it Eff. 14 it. it 15 it. it. 16 it.

it. 17 (a) (b) 18 (a) (b) 19

20 21 22 23 24 25 26 27

28 29 30 31 32 33 34

35 36 Effect. 37 38 39

40 41 42 43 44 45 46. cet.

Marp. Clav. Anl:

TAB: IV.

1 (a) (b) *Eff.* 2 *Eff.* *it.* *it.* *Eff.* 3 (a) (b) *Effect.*

it. *Eff.* 4 (a) (b) 5 (a) (b) 6 * *it.*

7 *it.* *it.* *it.* 8 *it.* *Effect.*

9 *it* 10 11 12 13 14

Eff. *Eff.* *Effectus*

15 16 17 18 19 20 *Effet* 21

Effect. 22 23 24 25 (a) (b) (c) *it* 26

vel *vel*

27 28 29 (b) (c) (d) (e) (f) 30 31

vel (a)

Fig. 1. 2 3 pro 4

Effectus

pro it Eff. 6 item 7 item 8 (a) vel

Effect. Schneller (b)

9 10 11 it (b) (c) it

Effect. Effect.

ad fig. 11. 12 13 14 15 16

(d) Effect. Effect. Eff.

17 vel vel 18 19 20 21

vel

Eff

22 23 24 25 26 27 28 29

Effect. Eff. vel Eff.

Marp: Clav. Ant:

TAB. VI.

Fig. 1.

pro male male item mot. contr.

ad fig. 5. Effect. Effect.

Eff. pro pro (a) male (b) (c) male (d) male

(e) male (f) male (g) it.

male male Eff. Eff.

(18) (a) male (b) bene

male male male

male vel pro pro

TAB. VII.

Fig (1) male (2) male (3) minus bene (4) minus bene (5) pro (6) pro (7) minus bene

(8) minus bene (9) Tolerand. (10) tolerand. (11) (12) tol. (13) male (14) (15) tolerand.

(16) tolerand. (17) (18) pro (19) (20) (21) male (22)

(23) (24) item (25)

(26) (27) (28)

(29) (30) (31) (a) (b)

(32) (a) (b) (33)

(34) (35) (36)

pro (37) (38) (39) (40) (41)

Marp. Clav. Anl.

TAB. VIII.

Fig. (1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8) (9) (10) (11) (12) (13) raro (14) (15) (16) (17) (18) (19) (20) (21) (22) (23) (24) (25) (26) (27) (28) vel (29) vel (30) (31) (32) (33) (34) (35) (36) (37) (38) (39) (40) (41) (a) (b) (42) (43) (44) (45) (46) (47) pro (48) (49) (50) (51) (52)

TAB. IX

male

Temp. Clav. Ant.

TAB. X.

Fig. (1) C dur — dextra — Sinistra — G dur

D dur — A dur

E dur — H dur

Fis dur — Des dur

As dur — Es dur

B dur — F dur

Fig. (2) (a) (b) (c) (d) (e) (f)

Fig. (3) (a) (b) (c) (d) (e) (f)

Fig. (4) (a) (b) (c) (d) — Fig. (5) (a)

(b) (c) (d)

Fig. 1.

C dur — D dur — A dur

E dur — H dur — Fis dur — Des dur

As dur — Es dur — B dur — F dur

Fig. 2.

C dur — G dur — D dur — A dur

E dur — H dur — Fis dur — Des dur

As dur — Es dur — B dur — F dur

Fig. 3
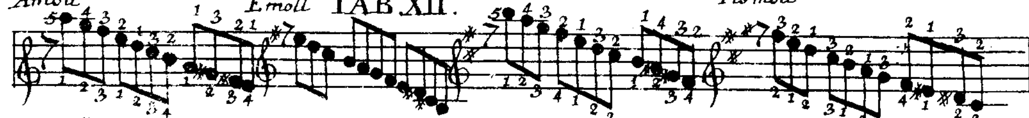
A moll — E moll — H moll
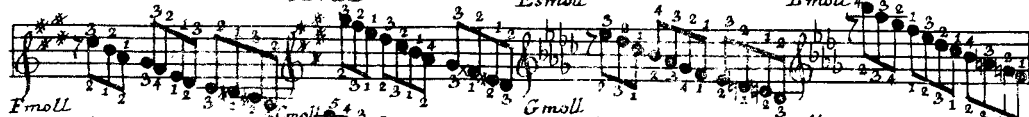
Fis moll — Cis moll — Gis moll
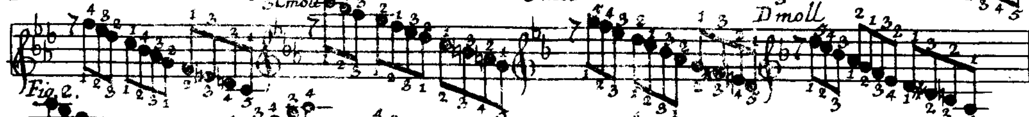
Dis moll — B moll — F moll
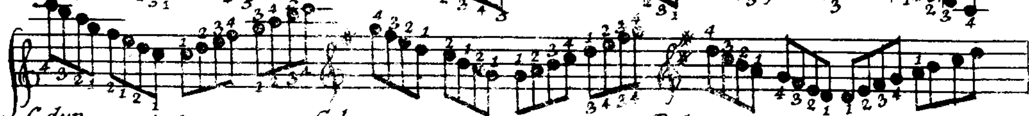
C moll — G moll — D moll
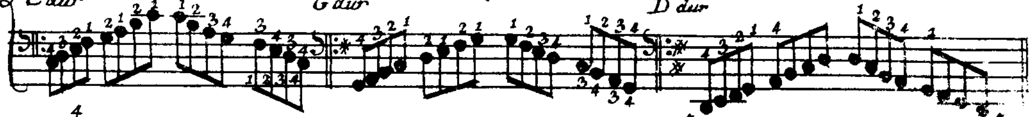
TAB XII.

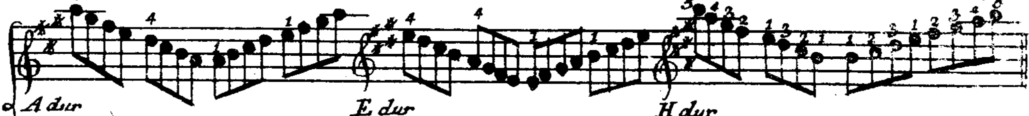

Fig. 1.
A moll
E moll
H moll
Fis moll
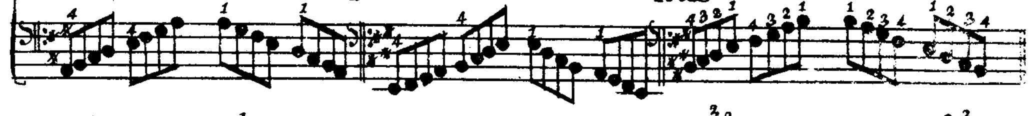

Cis moll
Gis moll
Es moll
B moll
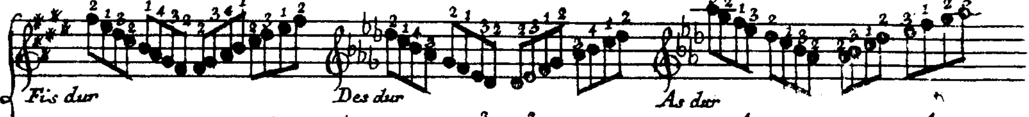

F moll
C moll
G moll
D moll
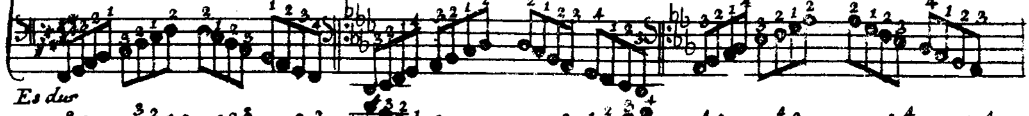

Fig. 2.
C dur
G dur
D dur
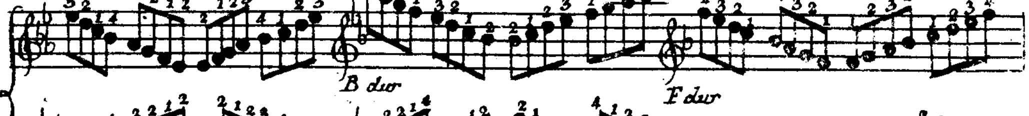


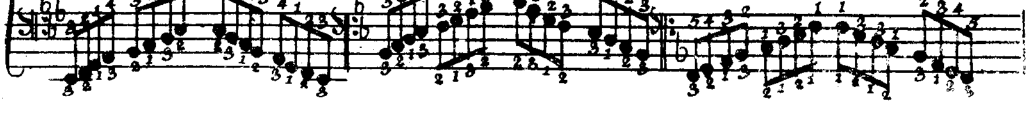

A dur
E dur
H dur




Fis dur
Des dur
As dur


Es dur


B dur
F dur



TAB. XIII.

Fig. 1

C dur

G dur

D dur

A dur

E dur

H dur

Fis dur

Des dur

As dur

Es dur

B dur

F dur

Fig. 2 dextra

C dur

sinistra

TAB. XIV.

G dur

D dur

A dur

E dur

H dur

Fis dur

Des dur

As dur

Es dur

B dur

F dur

C dur

Marp. Clav. Anl:

Allegro

TAB. XV

Marp. Clav. Anl.

TAB. XVI

Allegro

Fig. 1. caes. 2. cad. perf. 3. fem.

caes. caes. cad. imp. caes. caes.

4 5.

caes. fem. cad. imp.

6. 7. 8

f. 9. 10 11 12

13 14 15

16. 17 18 19 20

TAB XX

fig. 1

2

Musette Polonoise

3

4

pro pro pro

pro

5 6 7 8

9 10

1 2 3 4